
www.kotobarabia.com
جماليات الفنون
وفلسفة تاريخ الفن
عند هيجل
www.kotobarabia.com
د. رمضان بسطاويسي

جماليات الفنون
وفلسفة تاريخ الفن
عند هيجل

دكتور

رمضان بسطاويسي محمد غانم

إهـداء

إلى الأستاذة الدكتورة أميرة حلمي مطر، التي عاشت معي عناء هذا البحث، وتعلمت منها الدرس الكبير عن البحث العلمي باعتباره قيمة في الفكر والسلوك.

وإلى الأستاذ مجاهد عبد المنعم مجاهد، من رواد الدراسات الجمالية في الوطن العربي الذي أسهم في توجيه كثير من دراسات علم الجمال في مصر.

المؤلف

فهرس

مُقَدِّمَة

إن دراسات هيجل عن تاريخ الفن، الفنون الجميلة: العمارة، النحت، الموسيقى، الفن التشكيلي، والشعر هي موسوعة تساعدنا في التعرف على تاريخية الفنون الأوروبية المعاصرة، لا سيما أن هيجل قد استوعب ما سبقه من كتابات الفلاسفة وعلماء الجمال السابقين عليه، ولذلك فإن فلسفته تجمع آراء السابقين عليه وتدير حوارا جدليا معهم ابتداء من أفلاطون حتى كانط، وهو يعيد بناء الاستطيقا في الحضارة الغربية على ضوء التطور الفلسفي الذي لحق بالحضارة الأوروبية.

وهذه المحاولة التي أقدمها في هذا الكتاب هي أولى المحاولات المتواضعة التي تحاول أن تقدم هذا الجانب من فلسفة هيجل، لأنه فيما أعلم لم يصدر كتاب – في اللغة العربية – عن جماليات هيجل، وقد سبق لي أن أصدرت كتابا عن فلسفة الفن عند هيجل، وأتبعته بهذا الكتاب الذي يعبر تعبيرا عينيا عن قضايا هيجل النظرية في الجمال والفن من خلال تاريخ الفن، وتحليل الفنون ذاتها. وهذه الرؤية

الجدلية للفن تربطه بالتاريخ وبالواقع الاجتماعي والثقافي للحضارة الغربية، سوف تعيننا على إدارة حوار ثقافي نقدي بين ثقافتنا العربية وبين ثقافة الحضارة الغربية المعاصرة التي تستند في كثير من أسسها الجوهرية إلى فلسفة هيجل، ولذلك فإن عرض فلسفة هيجل هو أمر هام، لكي يتم الانتقال إلى تحليل علم الجمال المعاصر، ولكي يتم بعد ذلك نقد هذه الاتجاهات المعاصرة.

والهدف من هذا الكتاب بالإضافة إلى كتاب علم الجمال عند جورج لوكاتش الذي أصدره مؤلف هذا الكتاب هو تأسيس فلسفة للنقد الأدبي والفني، بمعنى تحليل الأسس الفلسفية والمعرفية التي تستند إليها النظريات النقدية في تحليل النصوص الأدبية والأعمال الفنية، مما يكشف عن الطابع الأيديولوجي والمعرفي لهذه النظريات وعن الجوانب المتباينة للأدوات الإجرائية التي يستخدمها الناقد في تحليل الأعمال الفنية.

الفصل الأول

تاريخ الفن

مدخل:

لكي أقف على الخطوط العريضة لفلسفة تاريخ الفن عند هيجل، يجب أن أعرض لأهم الاتجاهات التي تعتبر أساسية في تكوين هذا الفرع من فلسفة الفن، والتي استلهم هيجل بعضها في صياغة رؤيته حول تاريخ الفن وتطوره. واهتمام هيجل بتاريخ الفن، يرجع إلى اهتمام الحركة الرومانتيكية – التي تأثر بها هيجل – بالتاريخ، "والنظر إليه باعتباره جزءا من عملية الإبداع الفني ذاتها، يدرك فيها الفنان الفن بوصفه نظاما شاملا، له فيه مكانة، وتظهر آثار الفن الحديث وروائعه تحت سماء تحاول أن تنتظم ماضيا وحاضرا جامعين" [1]، ولذلك نجد هيجل في أعماله يقارن بين الأعمال الفنية في العصر البطولي Heroic Age مثل أعمال هوميروس بأعمال شكسبير، لكي يحاول أن يصيغ فلسفته في تاريخ الفن وتطوره.

---

[1] جاتيان بيكون: علم الجمال والتاريخ. ترجمة: فوزي سـمعان. مجلة ديوجين. مطبوعات اليونسكو. ١٩٧٠، ص ٥٥.

ومن أقدم المحاولات التي حاولت دراسة تاريخ الفن، كتاب Poetica لأرسطو الذي حاول فيه أن يقدم أسس تاريخ فن معين مثل الشعر والدراما، لكنه لم يقدم تاريخا للفنون كلها على نحو ما نجده في محاولات اللاحقين عليه، ويرد أرسطو أصل المأساة (التراجيديا) إلى شعر الديثرامب Dithyrambos [*] ويرد أصل الملهاة (الكوميديا) إلى الأغاني الشعبية القديمة[2] فيقول أرسطو:

"لقد نشأت التراجيديا في الأصل – شأنها في ذلك شأن الكوميديا – نشأة ارتجالية. فالتراجيديا نشأت على أيدي قادة الديثرامب، بينما ترجع نشأة الكوميديا إلى قادة الأناشيد الإحليلية "الغالية" التي لا تزال تنشد إلى اليوم في مدننا. ثم أخذت التراجيديا تتطور شيئا فشيئا إلى أن نمت وصارت إلى

---

[*] "الديثرامب من أنواع الشعر اليوناني القديم وهو عبـارة عـن مقطوعة دينية غنائية كانت تؤديها جوقة من خمسين رجلا مقنعين بجلد الماعز حول الإله ديونيس.

[2] د. إبراهيم حمادة: كتاب أرسطو "فن الشعر" ترجمـة وتعليـق وتقديم. الأنجلو المصرية. القاهرة. ١٩٨٣، ص ٢٧.

ما تبدو عليه الآن. وبعد أن مرت خلال عدة مراحل من التغيير، واستكملت شكلها الطبيعي، توقفت واستقرت"[3].

ونلاحظ في النص السابق أن هناك تماثلا بين تاريخ التراجيديا، ودورة الحياة التي تمر بها الكائنات الحية لأول مرة، فأرسطو ينظر للتراجيديا، كما ينظر للإنسان الذي يكتمل نموه عند سن معين، ولا ينمو بعد ذلك من الناحية البيولوجية، و "هذا يعني أن أرسطو ينظر إلى التطور – في كل كتاباته – باعتباره عملية غائية في الزمان تتجه نحو هدف واحد"[4]، ولقد سيطرت هذه النظرة الأرسطية على كثير من الكتابات في العصور التي تلته، لا سيما في عصر النهضة، وفي النقد الكلاسيكي الجديد Neo Classic.

ومن أبرز الدراسات التي جاءت بعد ذلك، دراسة "جون براون" حين كتب بحثا في نشأة الموسيقى والشعر ووحدتهما

---

(3) المصدر السابق: ص ٨١.

(4) رينيه ويلك: مفاهيم نقدية ترجمة د. محمد عصفور. عالم المعرفة. الكويت. فبراير ١٩٨٧ ص ٢٩ – ٣٠.

وقوتهما وتقدمهما وانفصالهما وما حل بهما من فساد (لندن ١٧٦٣)[*]، وفي هذا البحث افترض "براون" وجود وحدة بين الغناء والرقص والشعر لدى الشعوب البدائية، ووصف التاريخ اللاحق كله بوصفه عملية انفصال للفنون عن بعضها، وتحال كل فن إلى أنواع مستقلة في عملية انقسام وتخصص، ويرد "براون" هذا إلى عملية الانحطاط التي ارتبطت بفساد عام للعادات الأصيلة في هذه المجتمعات، "وتحمل صيغة براون هذه في ثناياها – رغم عيوبها – رغبة غير منطقية بالعودة إلى الوحدة الأصلية بين الفنون"[5]، وهذه الفكرة التي ظهرت فيما بعد في الاتجاهات النقدية المختلفة التي تطالب بتكامل الفنون، ووحدتها في استخدام القيم الجمالية، لا سيما في "فن السينما" الذي يجمع بين الفنون المختلفة في وحدة واحدة، ولقد أشار هيجل إلى ذلك حين

(*) a Dissertations on the Rise Union, and Power, the Progressions, Separations, and Corruptions of Poetry and Music, London, 1763.

(5) رينيه ويلك: المصدر السابق، ص ٣٠.

تحدث عن السمات الجمالية المتشابهة بين الفنون الجميلة، فالإيقاع مثلا يظهر في الشعر والتصوير (الرسم)، والموسيقى والعمارة، ويكتسب بحث براون أهميته من أنه نشر قبل كتاب فنكلمان Winckelmann (١٧١٧ – ١٧٦٨)، "تاريخ الفن في العصور القديمة" (١٧٦٤) Gesguchte der Kunst des Altertums وقد أشار هيجل إلى فنكلمان وهو يتحدث عن الاستنتاج التاريخي للتصور الحقيقي للفن، وبين أن قيمته تنبع من أنه لم يدرس الأعمال الفنية القديمة بناء على الأحكام التي تعتمد على فكرة الغائية والمحاكاة، وإنما حاول من خلال الآثار الفنية وتاريخ الفن أن يبحث عن فكرة الفن، ولذلك يعد فنكلمان واحدا من الذين عرفوا كيف يضعون وسيلة جديدة ومنهجا جديدا في دراسة الفن، يكون في متناول الروح[6]، ويعد كتاب "فنكلمان" أول تأريخ لفن من الفنون استخدم الصيغة التطورية، فقد وصف فنكلمان أربع مراحل لفن النحت اليوناني، وفقا لدورة

---

(6) Hegel: Aesthetics: Introduction, P. 63.

الحياة البيولوجية، مرحلة الأسلوب العظيم الذي تميزت به فترة الشباب في أقدم المراحل، ومرحلة أسلوب النضج الذي تميزت به مرحلة فترة بيركليس، ومرحلة أسلوب الانحطاط الذي بدأ مع المقلدين، ومرحلة أسلوب النهاية[7]، وعلى الرغم من أن هيجل يقول: إن تأثير فنكلمان على نظرية الفن وتاريخ الفن كان محدودا، لأن معرفته الفلسفية في الفن وآرائه كانت محدودة أيضا[8] إلا أن هيردر وفريدريك شليجل قد تأثرا بمنهجه، واستخدما المفهوم العضوي للتطور في الكثير من كتاباتهما، لكنهما يختلفان عن "فنكلمان" في بعض التفاصيل، فمثلا نجد شليجل يصف التطور على أنه نمو، فانتشار، فازدهار، فنضج، فتصلب، ففناء، ويعتبر كل ذلك قدرا محتوما. ولكنه يرى أن هذه الدائرة لم تكتمل إلا في اليونان، أمام الشعر الحديث فهو شعر عالمي تقدمي، أي أنه ليس له نهاية لأنه لا حدود لإمكانات كماله[9]، وأما المفكر

---

(7) رينيه ويلك: المصدر السابق، ص ٣١.

(8) Hegel: OP. cit., P. 63.

(9) المصدر السابق، ص ٣١.

الإيطالي فيكو Vico (1668 – 1744)، فقد نظر للفن باعتباره ظاهرة اجتماعية، ينطبق عليه ما ينطبق على المجتمع بشكل عام، ولذلك فالفن لديه يخضع لنفس القوانين التي يخضع لها المجتمع كله، ففي نظره أن المجتمع البشري وكذلك الفن مر بثلاث مراحل: المرحلة الأولى يسميها مرحلة الآلهة حيث ساد الرعب والخوف مما دفع الناس إلى تصور الأرواح الخفية، ولذلك تشبعت عقلية الإنسان وكذلك الفن بروح الخرافة وأصبح فنا لاهوتيا أسطوريا في نزعته، والمرحلة الثانية يسميها "مرحلة الأبطال" حيث كان الفن هو الوسيلة لتمجيد الأبطال وأعمال السادة الأحرار، وهذا ما نجده في الفن اليوناني "هوميروس"، والفن الروماني، والمرحلة الثالثة يسميها مرحلة الحرية، حيث تسود الحقوق المدنية والسياسية، وتتقدم الفنون في هذا العهد ويصبح الفن هو وسيلة التعبير عن الحياة اليومية، لكن هذه المرحلة لا تطول، إذ يدب الصراع بين الأغنياء والفقراء، فتسود

الفوضى وتنتهي المراحل الثلاث لتبدأ دورة جديدة تمر بنفس المراحل السابقة[10].

ونلاحظ في الاتجاهات السابقة أنها تشترك في افتراض تغير بطيء، لا ينقطع على غرار ما يحدث في عمليات نمو الكائنات الحية، وتفترض أن تاريخ الفن وتطوره يتم بمعزل عن الفرد والحالة العامة للعالم، وكأن هناك قانونا حتميا معد سلفا لتاريخ الفن. ولكن إذا تأملنا في فلسفة هيجل الجمالية سنجد أنه قدم مفاهيم مختلفة عن تاريخ الفن وتطوره، تعتمد على منهجه الجدلي بدلا من الاعتماد على الاستمرار والنمو الحيوي وقد عرض هيجل لتحليله الخاص بمشكلة تاريخ الفن وتطوره في القسم الثاني من كتابه "محاضرات في الفن الجميل – الاستطيقا"، تحت عنوان: "تطور المثال في الأشكال الخاصة من الجمال الفني"[11] Development of the Ideal Into Particular Forms of Beauty of

---

[10] د. عبد العزيز عزت: الفن وعلم الاجتماع الجمالي، القـاهرة ١٩٥٨ ص ٥٦ – ٥٧.

[11] Hegel: Aesthetics, Vol. L, P. 299.

Art.

ويحاول في هذا الجزء تفسير تاريخ الفن وتطوره بناء على الأسس التي قدمها في تحليل ميتافيزيقا الجميل وفلسفة الفن. ويمثل هذا الجزء من جماليات هيجل الجانب الموسوعي، فهو يقوم فيه بمهمة مزدوجة، إذ يقدم تحليلا حضاريا لتاريخ الفن، من ناحية، ويستثمر هذا التحليل الحضاري في رصد المظاهر والأشكال المختلفة لتطور الفن منذ بداياته الأولى، من ناحية أخرى، ولذلك فإن العلاقة الجدلية بين الفن والحضارة التي أشرنا إليها بشكل مجرد في الفصل الثالث من هذا البحث تتعين هنا في أشكال ومظاهر مختلفة، بل إن هيجل يربط بين سيادة نوع ما من الفنون بالحقبة التاريخية التي تعبر عن هذا الفن، ويعبر هذا الفن بدوره عنها، بل ويمكن القول إن تاريخ الفن هو التمثيل الحسي لتاريخ الوعي وتطوره عند هيجل.

وهيجل يرى أن فن العمارة Architecture يعبر عن المرحلة الرمزية أكثر من غيره من الفنون، وكذلك فن النحت يعبر عن المرحلة الكلاسيكية، أما المرحلة الرومانتيكية فقد عبرت عن نفسها في فن التصوير Painting والموسيقى

والشعر، وهذا لا يعني أن مشكلة تطور الفن مرتبطة بنوع معين من الفنون، وإنما يرى أن هناك فنا أقدر من غيره على تمثيل هذه المرحلة، ولذلك فهو في كل مرحلة يشير إلى الفنون المختلفة، ويعلل نشأة بعض الفنون التي لم تكن موجودة من قبل، فالرواية التي لم تكن موجودة في العصور القديمة، كفن قائم بذاته، هي – من وجهة نظره – جزء من الواقع الحضاري للفن الرومانتيكي، الذي يشهد انسلاخ الفرد واغترابه عن الكل الاجتماعي الذي ينتمي إليه، فهو يربط بين الاغتراب Alienation وبين نشأة النثر، فنثرية الحياة الاجتماعية والحضارية هي سبب لأشكال الفن وتطورها، ولهذا لابد من فهم هذا الترابط الجدلي بين الفن والحضارة، التي تعني لديه مختلف النظم الاجتماعية والاقتصادية والأعراف والدين، لأنه يربط بين استخدام الأدوات وبين بدايات الفن. ولذلك نجد هيجل يكرر – في محاضرات في فلسفة الفن الجميل – ما سبق أن أورده في "فلسفة التاريخ" و "فلسفة الدين" وهو يشرح دلالات الفن العميقة في العصور المختلفة، بل إن تحليله للصورة الرمزية للفن The Symbolic Form of Art – على سبيل المثال – يرتكز

إلى تحليله "للعالم الشرقي" الذي سبق أن قدمه في محاضراته في "فلسفة التاريخ"، والدين في الشرق في "فلسفة الدين".

ولكي أظهر الشكل التركيبي المعقد الذي يعرض هيجل به أفكاره عن تاريخ الفن، فإنني أشير إلى الخطة العامة لهذا الجزء من محاضرات هيجل، فهو يقسم الجزء الخاص بتاريخ الفن وتطوره إلى ثلاثة أقسام رئيسية، يوضح فيها التقسيمات الفرعية العديدة لكل صورة من صور الفن، ولابد أن نعي أن هيجل لا يختزل تاريخ الفن من خلال حديثه عن الفن الرمزي(*) والفن الكلاسيكي والفن الرومانتيكي، لأن هذه

(*) الحقيقة أن تسمية أي فن لعصر من العصور بالفن الرمـزي أو الكلاسيكي أو الرومانتيكي لا تعطي المعنى الذي يقصده هيجل، لأنـه يقصد أن أشكال الفن وصوره في أي عصر قـد تتميـز بالرمزيـة أو الكلاسيكية أو الرومانتيكية، بناء على تعريفـه لكـل مصـطلح مـن المصطلح الثلاثة التي سوف أتوقف عندها، ولذلك فالأصوب أن نقـول "الصورة الرمزية للفن" – مثلا – كما جاء في الترجمة الإنجليزية The Symbolic Form of Art وأما أن نقول (الفن الرمـزي)، فهـذا لا يطابق ما يقصده هيجل، رغم أنه شائع في الكتابات التي تناولت الفـن عنده، ولذلك فإن هيجل لا ينفي وجود هذه الصور من الفـن الرمـزي =

الأنماط السابقة تقدم صورا لتصور الإنسان عن الفن، ويحفل كل نمط بتقسيمات فرعية عديدة، فالصورة الرمزية للفن – مثلا – تنقسم إلى ثلاث صور من الفن الرمزي وهي الرمزية اللاواعية Unconscious Symbolism ورمزية الجليل Symbolism of the Sublime والرمزية الواعية conscious symbolism وكل صورة تحتوي على ثلاثة نماذج، وكل نموذج يقدم له هيجل ثلاثة تطبيقات من الدين والتاريخ والفن الذي كان سائدا في هذه الحقبة. وهذا يعني أن اختزال الفن في هذه الصور الثلاث للفن – دون الإشارة إلى تعيينها الواقعي في الأعمال الفنية – هو تسطيح للفكرة الهيجلية عن تاريخ الفن التي تتميز بالغنى والعمق الشديدين.

=

والكلاسيكي والرومانتيكي متجاورة معا في عصر واحد، كما هو الحال في الكثير من الإبداعات المعاصرة، التي يمكن تصنيف هذه الصـور المختلفة في الإبداعات الفنية، بحيث نجد أنماط الفن متجاورة جنبا إلى جنب. See: Hegel: OP. Cit., PP. 299 – 300.

ولابد أن أشير – بادئ ذي بدء – إلى أن التطور الذي يقدمه هيجل للفن في ثلاث مراحل هو "أساسا تطور عقلي، أو تطور منطقي، وهو بما هو كذلك، لا علاقة له بالزمان"[12] لأنه يرتكز في فلسفة تاريخ الفن وتطوره إلى فكرة منطقية أصيلة في نسقه الفلسفي العام، وهي قضية "وحدة المضمون والشكل" Content and Form فالعلاقة بين الشكل والمضمون هي التي تحدد لنا صور أو أنماط الفن الثلاثة، من حيث تعبيرهما عن الفكرة، كما سيتضح هذا فيما بعد، ولقد عبر هيجل عن الوحدة المنطقية والأنطولوجية للشكل والمضمون، حين تناول نظرية الماهية Theory of Essence وحين تناول الظاهر Appearance، وحين تحدث أيضا عن مقولة التضايف Correlation بوصفه تعبيرا عن الداخل والخارج، فكل منهما يتضمن الآخر تماما، ولذلك فهو يرى "أنه من المحال الفصل بين المضمون والشكل، لأن مضمون القصيدة مثلا هو الذي يعين شكلها،

---

[12] ستيس: فلسفة هيجل (الترجمة العربية) ص ٦١٥.

والشكل هو المضمون، وهما في وحدة واحدة"[13]، وقد أشار هيجل أيضا إلى وحدة الشكل والمضمون في "محاضراته في فلسفة التاريخ"، حين تعرض إلى نقد الطريقة البراجماتية في كتابة التاريخ، وكان أهم خطأ وقعت فيه الطريقة، أنها تفصل بين الداخل والخارج[14]، وهذا يعني أن الفكرة الرئيسية التي يعتمد عليها هيجل في تفسيره لتطور الفن مستمدة أساسا من مذهبه العام، ووثيقة الصلة بمنهجه الجدلي وهذا ما يؤكد ارتباط فلسفته في الفن بمجمل فلسفته العامة أو تطبيقا لها، ويعتمد هيجل على "فكرة الجمال" أيضا بوصفها أساسا لتفسير تاريخ الفن، لأنه يرى أن دراسة تاريخ الفن وتطوره تعني الانتقال من الفكرة الكلية إلى الأشكال الجزئية التي تعبر عن تعين الفكرة وتشخيصها، لأن الفكرة هي مضمون الفن، الذي يتخذ بدوره الأشكال الخارجية المناسبة لمستوى تطور الفكرة أو المضمون، ولذلك فإن الشكل لا يبلغ المثل الأعلى إلا حين

---

[13] المصدر السابق، ص ٢٨٠ وما بعدها.

[14] هيجل: محاضرات في فلسفة التاريخ، الترجمة العربية، الجزء الأول، ص ٦٧ وما بعدها.

يكتمل المضمون، وهذا لا يتحقق، لأن الوحدة الكاملة بين المضمون والتجسيد المادي لا تتحقق دوما[15]، لهذا فالعلاقة بينهما هي التي تقدم لنا الأنماط الثلاثة للفن.

وقد عبر هيجل عن هذا حين بين أن الأشكال الفنية يكمن أصلها في الفكرة، لأن الفكرة تؤكد ذاتها، وتخرج إلى حيز الوجود بواسطة هذه الأشكال، ولهذا فإن الأشكال الفنية تختلف وتتنوع تبعا لاختلاف الفكرة الكلية، بمعنى أن اختلاف الأشكال الفنية خلال الحضارات ينتج – أساسا – من اختلاف الفكرة الكلية التي تعبر عنها هذه الأشكال، ومادامت الفكرة هي التي تسبغ على الشكل الخارجي المدلول الداخلي، فإننا حين تواجهنا أشكال فنية ناقصة الشكل، أو لا تطابق المثال، فلا يجب أن نعتقد أنها أعمال فاشلة بالمعنى العالم، أي لا تعبر عن شيء، أو لم تفلح في الارتقاء إلى مستوى ما يجب أن تمثله، لأن الشكل الناقص يعبر عن حقيقة ناقصة أو فكرة أو مثال غير مكتمل، فالنقص أو الكمال مرتبطان

---

(15) ستيس: فلسفة هيجل، ص ٦١٥.

بدرجة الحقيقة التي تنطوي عليها الفكرة ذاتها، فالمضمون لابد أن يكون حقيقيا وعينيا في ذاته، قبل أن يتمكن من العثور على الشكل الذي يناسبه[16].

ويميز هيجل من هذا المنظور بين ثلاثة أشكال رئيسية: النمط الرمزي، والفكرة هنا لا تزال تبحث عن تعبيرها الفني الحقيقي، لأنها لا تزال مجردة وليست متعينة، ولم تحمل في ذاتها عناصر تظاهرها الخارجي[17]، ونتيجة لهذا اللاتحدد، لا تقوى الفكرة على إخراج الشكل الكامل، وهي تتعسف بالأشكال الطبيعية وتشوهها، لأن علاقتها بالواقع الخارجي – وهو الطبيعة وأفعال البشر – هي علاقة تنافر يرجع إلى عدم اكتمال المبدأ الباطني المصور فيها، فعلاقة الفكرة بالأشكال الخارجية المستمدة من الطبيعة هي علاقة مصطنعة، وهي تتخذ من الأشكال الطبيعية رموزا وتضخمها لكي تحاول أن تقرب بين نفسها وبين الطبيعة، وفي رأيه أن هذا النمط من

---

(16) Hegel: OP. Cit., Vol. I, P. 300.

(17) Ibid: P. 300.

الفن يوجد في الأعمال الفنية التي تركها أهل الشرق القديم مثل الهند والصين ومصر، ذلك لأن أفكارهم الميثولوجية – التي تضمنتها أعمالهم الفنية – لم تكن محددة ولا معقولة.

ولكن الفكرة – بحكم طبيعتها الجوهرية – فإنها لا تظل على نفس الدرجة من تجريد الأفكار وعدم تحديدها وغموضها، وهي في حد ذاتها ذاتية حرة لا متناهية In Itself Free Infinite Subjectivity [18] وهي تدرك ذاتها على أنها روح والروح تتحرك وتحدد نفسها بذاتها، وفي عملية هذا التحديد الذاتي تجد لنفسها الشكل الخارجي المناسب لها، ومن هذه الوحدة المتناغمة بين المضمون والشكل، أي الائتلاف بين الفكرة ومظهرها الحسي، يتحقق النمط الثاني للفن وهو صورة الفن الكلاسيكي، وفي هذا النمط يمكن للفكرة أن تكشف عن مبدأ الفردية والروحانية Spirituality من خلال الشكل الإنساني، حيث يصبح الشكل حقيقة حسية وجسمانية، وتنتفي مظاهر التعارض الذي كان

---

(18) Ibid: P. 301.

يسود النمط الرمزي، ولكن لابد أن نلاحظ أن الروح محدودة – في هذا النمط – بشكل واحد محدد هو الشكل الإنساني، ولذلك تظهر الحاجة إلى ظهور الروح المطلق اللانهائي، في النمط الرومانتيكي الذي يبلغ الروحانية الخالصة[19].

والفكرة – في هذا النمط – تدرك ذاتها بوصفها روحا مطلقا، وبالتالي لا يستطيع تحقيق ذاته تحقيقا كاملا في الأشياء الخارجية، على أساس أنه خال من كل تحديد، ولا وجود للفكرة إلا من حيث هي روح، ولذلك فهو يتجاوز الأشكال الحسية المحدودة، وتعلو على الأشكال الخاصة بالعالم الواقعي، وتتحقق في عالم الوعي الباطني[20]، ولذلك يتميز النمط الرومانتيكي بأن الشكل يبدو غريبا عن الفكرة بعد أن كان مؤتلفا بها في النمط الكلاسيكي.

وعلى هذا النحو نتبين أن المادة (أو التجسيد) إذا كانت تطغى على الروح (أو المضمون)، فإن هذا يعطينا نمطا من

---

(19) Ibid: P. 301.

(20) Ibid: PP. 301 – 302.

الفن هو الفن الرمزي، أما التوازن والوحدة الكاملة بين المادة والروح فإن هذا يعطينا الفن الكلاسيكي، أما طغيان الروح على المادة، فإن هذا يعطينا الفن الرومانتيكي. ويتميز كل نمط بخصائصه المستمدة من ميتافيزيقا هيجل في علاقة الفكرة بتجسدها الخارجي، وسوف نلاحظ أن لكل نمط مجرى يتطور من خلاله، بحيث يسلم كل نمط إلى النمط الآخر وإذا كانت هناك بعض الفنون تجد نفسها في نمط دون آخر، فهذا لا يعني استبعاد وجود سائر الفنون في كل الأنماط، لكن يمكن القول "بأن العمارة بالذات تجد مبدأها المنطقي في النمط الرمزي، كما يجد النحت مبدأه المنطقي في النمط الكلاسيكي، ويرجع مبدأ الفنون الرومانتيكية – التصوير والموسيقى والشعر – إلى الحضارة الغربية المسيحية التي تضمنت تصورا روحانيا للألوهية يعلو على الأشكال الحسية للعالم الواقعي"[21].

---

[21] د. أميرة حلمي مطر: فلسفة الجمال، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة ١٩٨٤، ص ١١٧ – ١١٨.



١- الصورة الرمزية للفن

يبدأ هيجل حديثه عن الرمزية(*) بتحديده لمعنى المصطلح بشكل عام، فيرى أن الرمز The Symbol يمثل بداية الفن من الناحية التاريخية ومن الناحية الفكرية، وقد تميز به الشرق بوجه خاص، ولم يصل إلينا الرمز إلا بعد أن مر

(*) يستخدم هيجل مصطلح الرمزية بشكل مختلف عما هو سائد عن الرمزية كاصطلاح وكمفهوم في التاريخ الأدبي، فما يفهـم مـن هـذا المصطلح في الدراسات الجمالية المعاصرة هو الاتجاه الفني الذي ساد أوروبا الغربية بعد اضمحلال واقعية القرن التاسع عشر، ولذلك فـإن الدراسات التي تهتم بالرمزية تميز بين تاريخ الكلمة التي تعـود إلـى العصور اليونانية القديمة، وبين تاريخ مفهوم الرمزية الذي نسـتخدمه الآن، للدلالة على الأعمال الفنية التي يؤمن مبدعوها بأن طبيعة الفـن هي طبيعة رمزية في الأساس، بمعنى أن الفن لا يفصح عمـا بداخلـه كاملا وإنما يوحي به، ومن أبرز ممثلي الرمزية بودلير، ومالارميـه، ورامبو، أما معنى المصطلح عند هيجل فهو مستمد من فلسفته حـول الفكرة والمثال في الفن كما سيأتي شرح ذلك.

بتحولات عديدة[22] ولكن قبل أن يستطرد هيجل في تحليله لمصطلح الرمزية، نجده يتوقف عند معنى الرمز بشكل عام، ولكي يفرق بين دلالته في الفن، ودلالته في المنطق، ولذلك يقول: "إن الرمز هو شيء خارجي مباشر، يخاطب حدسنا بصورة مباشرة، ولكن هذا الشيء لا يقبل كما هو موجود فعلا، لذاته، وإنما بمعنى أوسع وأعم كثيرا"[23]، ولذلك فهو يميز بين مدلول Meaning الرمز وتعبيره، فالمدلول يرتبط بتمثل موضوع ما، مهما كان مضمونه، أما الجانب التعبيري للرمز فهو يعبر عن وجود حسي أو صورة ما.

ويحلل هيجل المعاني المستخدمة لكلمة "رمز"، مثل استخدامنا لبعض أصوات اللغة للإشارة إلى أشياء معينة، والرمز – في هذه الحالة – لا يعنينا في ذاته وإنما لكونه إشارة Sign تشير إلى شيء معين، والفرق بين اللغات يكمن في أن التمثل الواحد، تعبر عنه أصوات شتى، فالشجرة تشير

---

(22) Hegel: OP. Cit., P. 303.

(23) Ibid: PP. 303 – 304.

إليها بألفاظ تختلف من لغة إلى أخرى، بينما معنى أو موضوع التمثيل واحد، ويلاحظ هيجل أن العلاقة بين اللفظ وما يشير إليه هي علاقة تعسفية، بمعنى أنه ليس هناك تداخل عيني بين اللفظ وما يشير إليه، بينما نجد في الفن أن الرمز يستلزم وجود علاقة قرابة، أي فيها تداخل عيني بين المدلول والشكل، بينما نجد أن الرمز في اللغة هو إشارة لموضوع أو تمثل ما دون تداخل بينهما[24]. ويرى هيجل أن الرمز قد يستخدم كوسيلة للتعبير، وماهية الرمز – حينذاك – هي أن يوحي بالمعنى المراد التعبير عنه، ولكنه لا يفصح عنه. كما هو الحال حين يتخذ الأسد رمزا للقوة، والمثلث رمزا للفكرة الدينية عن التثليث. وهكذا فإن الرمز يقوم بدور التجسيد المادي في حين يكون مغزاه هو المضمون، ولذلك لابد للرمز – لكي يكون حقيقيا – أن يكون له لون من الصلة الروحية مع مغزاه، بحيث يكون الرمز محتويا على مضمون التمثل الذي يريد أن يشير إليه. فمثلا إن الأسد حين يتخذ

---

(24) Ibid: P. 304

رمزا للشجاعة، فإن في الأسد بعض الصفات التي تؤهله لكي يرمز إلى هذه الصفة، ولكن توجد صفات أخرى لديه لا تتطابق مع الشجاعة مثل المكر والخداع[25] وهذا يعني أن الشكل الرمزي في الفن يتطابق – من جهة – في صفة ما مع التمثل الذي يرمز إليه، - ومن جهة أخرى – ينطوي على صفات مستقلة تمام الاستقلال عن الصفة المشتركة بينه وبين ما يدل عليه.

ويترتب على هذا أن الرمز له معنى مزدوج، لأن علاقة الرمز بالمعاني والمدلولات التي يشير إليها هي علاقة واحد بمتعدد، ومثال ذلك أن صورة الأسد لا تحضر فينا المعنى فقط من حيث هي رمز، بل تقدم لنا أيضا الموضوع نفسه – وهو الأسد – في وجوده الحسي. ولذلك يفرق هيجل بين الرمز والتشبيه Symbol and Comparison فمثلا حين

---

[25] يشير هيجل أيضا إلى أن هناك بعض الألفاظ التـي لا تشـير إلى مدلولات حسية، وإنما تشير إلى أنشطة ذهنية، تستثير في الإنسان =فعل هذه الأنشطة مثـل كلمـة Begreifen, Schliessen See: Hegel: Op. Cit., P. 306.

يهتف كارل مور (بطل مسرحية اللصوص The Robbers لشيلر) حين تغيب الشمس – هكذا يموت البطل The Dies a Hero، نجد أن المدلول مفصول بكل وضوح عن التمثيل الحسي، بمعنى أن غروب الشمس لا يتضمن المعنى الثاني الذي يقصده الفنان، لكنه هو الذي يضيف من عنده أن غروب حياة البطل مثل غروب الشمس[26].

ولكن في بعض التشبيهات الأخر لا نستطيع أن نرى هذا الانفصال، وتلك العلاقة بين الرمز والمدلول بمثل هذا الوضوح، ولكن نلاحظ أن الترابط بين الجانبين يظل موجودا، والتشبيه هو ابتكار، واضح بذاته، لأنه يحمل في ذاته مدلوله، ولهذا فإن التشبيه يعتبر مجرد صور لا يجوز تأويلها حرفيا وإنما على ضوء مدلولها، بينما نجد الرمز يفقد معناه المزدوج الذي يحتفظ به التشبيه بين الرمز والمدلول، لأننا – عادة – حين نستخدم بعض الكلمات كمصطلحات متفق عليها، فإننا ننسى استقلال الرمز ودلالته الخاصة،

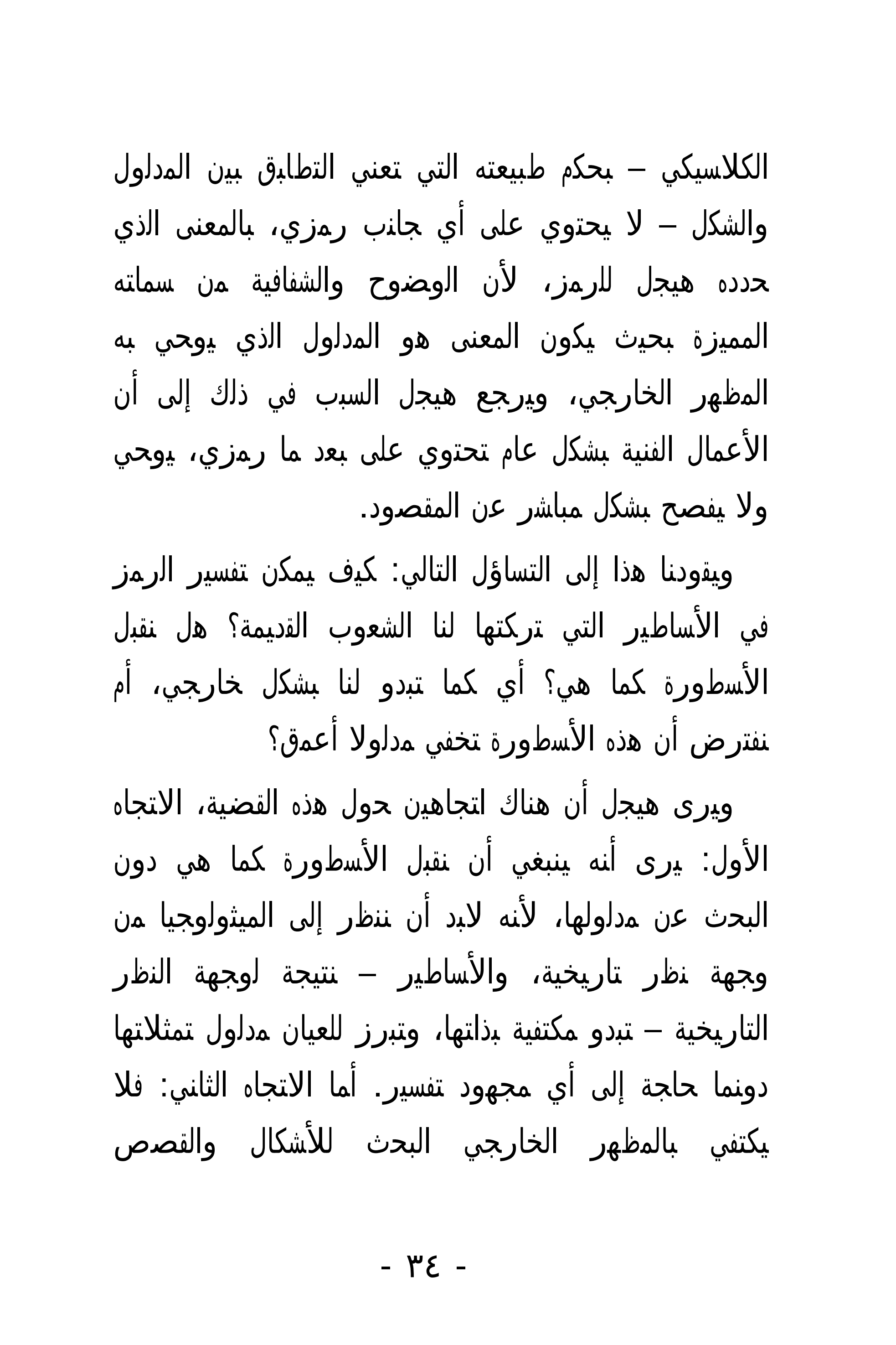
---

[26] Ibid: P. 307.

ونكتفي بالتمثيل الحسي المباشر الذي تشير إليه الألفاظ فمثلا "حين يرى المسيحي المثلث على جدار كنيسة، فإنه لا يفكر في المثلث بوصفه شكلا هندسيا، وإنما بوصفه رمزا أو إشارة للتثليث المقدس"[27]. وهذا يعني – من وجهة نظر هيجل – أن الرمز يكتسب دلالته الاصطلاحية في الجماعة أو المجتمع الذي ينتمي إليه هذا الرمز، بينما قد لا يكتسب الرمز نفس الدلالة في مجتمعات أو حضارات أخرى، ومثال ذلك، أن الإنسان المعاصر حين يتأمل الأشكال الفنية لحضارات فاس القديمة والهند ومصر، فإنه لا يستطيع أن يفهم دلالتها وتبدو له كأنها عصية على التفسير، لأن جميع تلك الأشكال والصور لا تعني له شيئا في حد ذاتها، ولذلك يحاول أن يبحث عن مدلولها من خلال التنقل بفكره إلى ما وراء هذه الأشكال في واقعها المباشر، والواقع أن هذا ليس خاصا بالأشكال الفنية لدى شعوب الشرق، بل إنه قد تتملكنا حيرة مماثلة أمام الأعمال الفنية، رغم أن الفن

---

(27) Ibid: P. 308.


الكلاسيكي – بحكم طبيعته التي تعني التطابق بين المدلول والشكل – لا يحتوي على أي جانب رمزي، بالمعنى الذي حدده هيجل للرمز، لأن الوضوح والشفافية من سماته المميزة بحيث يكون المعنى هو المدلول الذي يوحي به المظهر الخارجي، ويرجع هيجل السبب في ذلك إلى أن الأعمال الفنية بشكل عام تحتوي على بعد ما رمزي، يوحي ولا يفصح بشكل مباشر عن المقصود.

ويقودنا هذا إلى التساؤل التالي: كيف يمكن تفسير الرمز في الأساطير التي تركتها لنا الشعوب القديمة؟ هل نقبل الأسطورة كما هي؟ أي كما تبدو لنا بشكل خارجي، أم نفترض أن هذه الأسطورة تخفي مدلولا أعمق؟

ويرى هيجل أن هناك اتجاهين حول هذه القضية، الاتجاه الأول: يرى أنه ينبغي أن نقبل الأسطورة كما هي دون البحث عن مدلولها، لأنه لابد أن ننظر إلى الميثولوجيا من وجهة نظر تاريخية، والأساطير – نتيجة لوجهة النظر التاريخية – تبدو مكتفية بذاتها، وتبرز للعيان مدلول تمثلاتها دونما حاجة إلى أي مجهود تفسير. أما الاتجاه الثاني: فلا يكتفي بالمظهر الخارجي البحث للأشكال والقصص

الأسطورية، ويرى أنها تنطوي على معنى أعمق، ومهمة الباحث في علم الأساطير Mythology أن يكشف عن المعنى الدفين في أعماق الأسطورة، وبالتالي فإن هذا الاتجاه ينظر للأساطير بوصفها إبداعا رمزيا، بمعنى أن الأساطير من إبداع الروح، ولذا فهي تنطوي على مدلول عميق، وعلى أفكار عامة حول طبيعة ا ، حتى لو تشكلت في مظهر غريب[28]. ويشير هيجل إلى فريدريك كرويزر F. Cruezer (1771 – 1858)[*] بوصفه ممثلا لهذا الاتجاه الثاني، لأنه حاول تأسيس علم الرموز Symbology أو دراسة التمثيلات الميثولوجية من زاوية البحث عن العقلانية الباطنة لمدلولاتها، ويؤسس كرويزر وجهة نظره على أساس أن الأساطير والقصص الخرافية هي من نتاج الفكر البشري،

---

(28) Ibid: P. 310.

(*) ف. كرويزر: فيلسوف ألماني له دراسات عديدة في الميثولوجيا والتاريخ لدى الإغريق والرومان واسم الكتاب الذي استشهد به هيجـل هنا هو: الرموز والميثولوجيا لدى شعوب العصر القديم. Symbolik und Mythologie (1810 – 1823)

وهذا الفكر حين يتناول الآلهة، فإنه يرتقي بفضل تدخل العنصر الديني إلى دائرة عليا، يغدو فيها العقل هو مبدع الأشكال، بالرغم من أن العقل لا يزال عاجزا عن الإبانة عن ذاته، والتعبير عنها على نحو مطابق تمام المطابقة[29].

وموقف هيجل من هذين الاتجاهين هو أنه يجمع بينهما في رؤية جدلية، فهو حين يتفق مع كرويزر – فيما ذهب إليه، فإنه يأخذ عليه أنه لم يدخل في اعتباره الظروف التاريخية المختلفة المصاحبة لنشأة الأساطير، ولذلك انصرف – أي كرويزر – إلى تبرير مختلف الأساطير، وتبرير إبداعات الإنسان الروحية دون أي سند تاريخي، ولذلك فقد وقع فيما وقعت فيه الأفلاطونية الجديدة حين أضفت على الأساطير مدلولات غريبة عنها، وأسقطت عليها أفكارا ليس لها وجود في الواقع التاريخي، حين حاول تفسير الأساطير واستخراج المعاني الباطنة فيها دون الالتفات للظروف التاريخية.

---

(29) Ibid: P. 313.

وإذا كان هيجل يسلم بأن الأساطير (الميثولوجيا) تشتمل على مضمون عقلاني وعلى تمثيلات دينية عميقة، فإنه يتساءل: هل يمكن اعتبار كل أسطورة ذات طابع رمزي؟، كما يذهب فريدريك فون شليجل F. V. Schlegel (١٧٧٢ – ١٨٢٩) في رؤيته للفن، حيث يرى أنه يجب أن نبحث في كل تمثيل فني عن طابعه الرمزي المجازي Allergory [(30)] بمعنى أن شليجل يرى أن وراء كل شكل ميثولوجي فكرة عامة، وهذه الفكرة إذا ما جردت من عموميتها فإنها تقدم لنا تفسير ما يعنيه فعلا هذا الأثر الفني أو هذا الشكل الأسطوري، ويرفض هيجل وجهة النظر السابقة، ويرى أننا إذا حاولنا أن نبحث عن الفكرة العامة في أي عمل فني أو أثر أسطوري، فإننا نجرد العمل الفني من قيمته وطابعه الخاص، ويرجع هيجل سبب هذا الولع بالتأويل في تفسير الأسطورة إلى الاعتماد على ملكة الفهم Understanding التي تنزع إلى الفصل بين الصورة ومدلولها، وهي – بذلك

---

(30) Ibid: P. 311.

– تدمر العمل الفني من أجل البحث عن الفكرة العامة[31].

وقد استعرض هيجل هذه التصورات عن الرمز، لكي يبين أنه لا يبحث في الفن بوصفه رموزا وإشارات إلى أشياء أو أفكار محددة، وإنما لكي يجيب على التساؤل التالي: إلى أي حد يمكن اعتبار الرمز شكلا من أشكال الفن، وذلك من أجل فهم العلاقات الفنية التي تقوم بين الشكل والمدلول، وكما تبرز في الفن الرمزي.

ولابد أن نعي أن هيجل لم يقصد أن يفسر الإنتاج الفني بكامله في كل العصور تفسيرا رمزيا، كما فعل شليجل، وإنما يريد أن يحدد دائرة الصورة الرمزية للفن، ولذلك يرى هيجل أن فن النحت الإغريقي ليس تمثيلا رمزيا، وإنما هو يجسد الوحدة العينية بين الداخل والخارج، المضمون والشكل وإذا حاولنا أن نطبق وجهة نظر كرويزر أو شليجل في البحث عن الفكرة العامة وراء أي فن وليكن النحت الإغريقي القديم،

---

(31) (Every Artist Representation an Allegory).Ibid: P. 312.

فإننا ندمر العمل الفني ذاته وننحيه جانبا من أجل البحث عن الرمز الذي يعبر عنه العمل الفني.

ويعتقد هيجل أن الفن الرمزي يمثل مرحلة ما قبل الفن، لأنه كان يقدم مدلولات مجردة، لم تتفرد في أشكال خاصة بعد، ولذلك إذا أردنا أن نقدم تعريف هيجل للفن الرمزي، سنجد أنه يقدم أكثر من تعريف له، في أكثر من موضع، فهو يعرفه – حينا – بأنه "التطور الداخلي للفن، الذي يمكن استنباطه من مفهوم المثال المتقدم نحو الفن الحقيقي"[32]، ويعرفه – حينا آخر – بأنه – أي الفن الرمزي – هو الصراع الذي يخوضه الفن الحقيقي ضد المضمون الذي لا يزال يفلت من سيطرته، وضد الشكل غير المتطابق مع المضمون... أي أنه صراع متواصل ضد تنافر الشكل والمضمون، ومختلف مراحل هذا الصراع ليست مراحل متنوعة للرمزي ذاته، بقدر ما هي مراحل شتى للتعارض

---

(32) Ibid: P. 314.

بين الروحي والحسي[33].

ويمكن أن نلاحظ أن هيجل ربط بين النمط الرمزي من الفن، وبدايات الفن، وبين تنامي الوعي الإنساني في سعيه نحو إدراك المطلق، ويتضح هذا حين يربط هيجل بين الأشكال الأولى الرمزية للفن، وبين محاولة الإنسان في تحويل التمثلات الطبيعية إلى صور قابلة لأن يدركها الوعي المباشر، لكي يقدم الروح في هذا الشكل المتموضع الذي يكون من صنعه هو، ولذلك يعتبر هيجل أن التعبد المباشر للطبيعة وعبادة الطبيعة وتقديس الأصنام ليست هي الفن بعد، لأنها تقدم مرحلة من الوعي البشري لم يعقل فيها ذاته، ولم يستطيع أن يدرك المطلق في الطبيعة.

ولذلك يقول هيجل: "إن الفن في جانبه الموضوعي – وثيق الصلة بالدين، لأن الأعمال الفنية الأولى هي تمثيلات ميثولوجية، والمطلق – بشكل عام – هو ما يعرض نفسه للوعي في الدين، مهما كانت تعيناته مجردة وفقيرة... ولذلك

---

[33] Ibid: PP. 317 – 318.

فالفن هو أول تأويل تشخيصي للتمثلات الدينية"[34]. وهذا يعني أن تصور الإنسان للعالم الموضوعي لا يتم إلا إذا تحرر الإنسان من أسر المحيط المباشر – الذي يعيش فيه – لكي يتأمله، أي أن أول معرفة للإنسان بالحقيقة تحدث حين ينفصل الإنسان عن عبوديته للواقع المادي.

والغاية التي يسعى إليها الفن الرمزي عبر تطوره من الرمزية اللاواعية، إلى رمزية الجليل، إلى الرمزية الواعية هي إدراك الوحدة بين الشكل والمضمون، وهذا لا يحدث إلا بعد زوال الفن الرمزي وحلول الفن الكلاسيكي، ولذلك فإن الصراع ضد تنافر الشكل والمضمون يحدث خارج وعي الفنان، بمعنى أنه لا يعي عدم التطابق بين المضمون والشكل، لأن الفنان في هذه المرحلة يكون عاجزا عن تمثل الشكل الفعلي، مما يترتب عليه أن يصادر الوعي الفني – قبليا – على وحدة الهوية المباشرة بين المضمون

---

(34) Ibid: P. 316.

والشكل، بدلا من أن يدرك الفرق القائم بينهما[35].

أ) الرمزيـة اللاواعيـة "Unconscious Symbolism":

إذا كان هيجل يربط بدايات الفن بالصورة الرمزية، أو على حد تعبيره، بالرمزية اللاواعية، حيث لم يتصور تصور الشكل بعد كمحض صورة أو تشبيه، وإنما كتعبير مطابق عن مضمون معين، فإن هيجل يقسم، لذلك، الرمزية اللاواعية إلى ثلاث مراحل، والمرحلة الأولى يطلق عليها عنوان الوحدة المباشرة بين المدلول والشكل Immediate Unity of Meaning and Shape [36] وهي مرحلة لا تدخل في نطاق الفن، وإنما هي تمهيد له، وهي تتسم بالوحدة الجوهرية والمباشرة بين المطلق من حيث هو مدلول روحي وبين ظاهره الحسي، وهي لا تدخل في نطاق الفن، لأن هذا الترابط بين المطلق والظاهر الخارجي لا يحقق الفن وإنما

---

(35) Ibid: P. 318.

(36) Ibid: P. 323.

ينبع مباشرة من مواضيع الطبيعة الواقعية، لأن الإلهي Divine يتبدى للوعي من خلال مظاهر الطبيعة، ولذلك لا تتبدى الطبيعة كما هي فعلا، وإنما تكون متحدة بالمطلق، وبالتالي لا يكون هناك مجال للتمييز بين الداخل والخارج، لأن الداخل لم ينفصل عن واقعه المباشر في العالم الخارجي. ولذلك فحين نتحدث عن مدلول ما A Meaning في هذه المرحلة، فإن هذا يكون نابعا من تفكيرنا نحن، الذي يفترض – دوما – أن الشكل المستخدم في التعبير عن الروحي هو الغلاف الخارجي الذي يساعدنا في فهم المضمون الداخلي، بينما نجد شعوب الشرق القديم التي أنتجت هذه الآثار – في هذه المرحلة – لم يكن لديها أي تصور عن هذا الفصل بين الداخلي والخارجي، فهي لا ترى للمطلق أي وجود مستقل عن الظواهر المختلفة، بل إن الظاهر بما هو كذلك هو ا أو الإلهي ففي الديانة اللاماوية Lamaism [*] يعتبر الإنسان

---

[*] وردت هذه الديانة في كتاب هيجل "محاضـرات فـي فلسـفة التاريخ" (العالم الشرقي) الترجمة العربية ص ٨٥، ويقصد بها الـدين كوعي روحي حر نزيه، الذي لا يتطور إلى دولة، ويقصد به الوجـود

=

الواقعي، كما هو موجود في سماته الفردية، إلها ويبجل كإله[37]، كما أن ديانات طبيعية أخرى تعد الشمس والجبال والقمر وبعض الحيوانات كالبقرة، هي موضوعات إلهية مقدسة[38].

وهذا التصور للوحدة المباشرة بين المحتوى والشكل، نجده بشكل واضح في ديانة فارس القديمة لدى شعب الزند Zend People، التي انتقلت إلينا تمثلاتها وأفكارها، من خلال كتاب Zend – Avesta (*) فكما يذهب زرادشت، فإن

=

للذات أو الوجود من أجل الذات Sein fur sich ويعني بـه الوجـود المستقل، ويرى هيجل أن الروح وا هي أمثلة لهذا الوجود اللامتناهي الحقيقي، ومن ثم فهي وجود كذات.

(37) Ibid: P. 324.

(38) Ibid: P. 324.

(*) تحدث هيجل عن ديانة زرادشت في كتابه "محاضرات في فلسفة التاريخ" في القسم الثالث من العالم الشرقي، انظر الترجمـة العربيـة

=

النور Light الطبيعي الذي يتبدى في الشمس والكواكب والنار يمثل المطلق الإلهي، وليست هذه الأشياء السابقة مجرد تعبير عنه أو صورة حسية له، وإنما هي هو، بمعنى أن الإلهي والمدلول لا وجود لهما – بصورة مستقلة – خارج النور، فالنور ليس ممثلا للخير وإنما هو الخير نفسه.

ويحلل هيجل هذه الوحدة من خلال شرحه للتصورات الأساسية للزرادشتية، بوصفها المرحلة الأولى التي تؤدي إلى الرمزية، ففي هذه المرحلة، يتخذ الفن من الموضوعات الدينية شكل التمثيل الحسي، الذي لا تكون موجودة فيه علاقة تنافر بين الشكل والمضمون، على النحو الذي نجده في الزرادشتية، لأنه حتى لو اعتبرنا أن النور من حيث هو وجود واقعي هو رمز يعبر تعبيرا صوريا عن السمات الطيبة والعميقة للعالم الطبيعي، والعالم البشري، فإن ذلك

=

للدكتور إمام (سبق ذكرها) ص ١٤٩ وما بعدها، وتحدث هيجل عـن ذلك أيضا في:

غير موجود في الزرادشتية، وإنما هو تأويل من عندنا، لأن الفصل بين النور بوصفه معنى كليا وبين الأشياء الجزئية لم يكن موجودا لدى المجوس، وإنما النور يحتوي الكلي والجزئي معا. وهو الخير الكلي والإلهي الذي يظهر في كل الكائنات، فالموضوعات كلها لها مدلول واحد، ولا تختلف فيما بينها إلا من حيث هي أشياء ونجوم، ونباتات، وفي كل واحد منها يتظاهر الإلهي بوصفه نورا أو ظلاما[39]، أي أن هناك طابعا لا رمزي للديانة الزرادشتية يساهم في تقديم التأويل والتمثيل غير الفني لها، وذلك لأن التصورات الموجودة في الزرادشتية من طبيعة عامة تماما، لا يمكن أن يتمخض عن إنتاج أعمال فنية، لأن الخير أو الإلهي أو النور الذي تتحدث عنه الزرادشتية ليس متعينا في ذاته، كما أن شكل هذا المضمون لا ينبثق عن الروح، بمعنى أن الإنسان في الزرادشتية يكتفي بالطبيعة كما هي

---

(39) Hegel's Lecture on the Philosophy of religion eng., trans. By: E. B. Spiers, Routlebee & Kegan Paul, London, 1962, Vol. I, P. 295.

لتمثيل الإلهي والمطلق، بل إنه يرى أن هناك وحدة لا تنفصم بين الطبيعي والإلهي، وبالتالي فليس هناك حاجة "للأنا" لكي تبتكر أشكالا من عندها تعبر بها عن المطلق، ونلاحظ أن هذا يناقض المفهوم الأساسي للفن عند هيجل، لأنه يرى أن الفني يعني عدم قبول الإنسان للطبيعة كما هي، وإنما يعني ابتكار الإنسان أو الروح للتمثيل الحسي وخلقه وتشكيله كما سبق أن أوضحت هذا، ولذلك فإن الزرادشتية لا تهدف إلى شيء - عند هيجل – سوى الطهارة Purity، أي تحقيق ملكوت أرمزد Ormuzd [40].

ويرى هيجل أن هذه الوحدة الأولى بين الكلية الروحية والواقع الحسي هي التي ساهمت في تشكيل قاعدة الرمزية في الفن فيما بعد، دون أن تكون هي نفسها رمزية، ودون أن تتاح لها القدرة على إبداع أعمال فنية، ولذلك ففي المرحلة الثانية من الرمزية اللاواعية يحل التمايز والصراع بين الشكل والمضمون محل الوحدة التي كانت سائدة في الديانة

---

(40) Ibid: P. 332.

الزرادشتية، وهذا ما نجده في الرمزية الغريبة أو الوهمية[41] Fantastic Symbolism، التي تمثل بدايات الفن، لأن الإنسان بدأ يستخدم خياله، وينتج أعمالا فنية، ولكنه لا يجد المضمون موجودا كمضمون في الواقع المباشر وإنما يوجد منفصلا عنه، ولكن ليس معنى هذا أن الإنسان دخل في قلب الرمزية وإنما في هذه المرحلة، توجد الإبداعات التي تقوم بواسطة الخيال، تدل على الطريق الذي يؤدي إلى الفن الرمزي بالتحديد، فعندما يظهر لأول مرة الفارق بين المدلول ونمط تمثيله، لا تكون لدى الإنسان سوى فكرة مبهمة ووعي مضطرب عن انفصال المدلول ونمط تمثيله، وما يفسر هذا الإبهام هو أن المدلول والشكل لم يدرك أي منهما تلك الدرجة من الشمول التي يحتوي كل منهما على تحقق الآخر، وفي هذه المرحلة ترتفع المدلولات العامة فوق الظواهر الطبيعية المنفردة، بعد أن كانت متحدة معها في المرحلة الأولى، ولكنها تظل – رغم ذلك – ماثلة للوعي

---

(41) Ibid: P. 332.

في شكل موضوعات طبيعية عينية، ويبذل الإنسان مجهودا مزدوجا، لإضفاء صفة الروحي على الطبيعي، من جهة، ولكي يجعل الروحي محسوسا، من جهة أخرى، ولذلك يتجلى – هنا – كل الغموض والغرابة اللذين ينطوي عليهما الفن الرمزي في التراكيب التي يقدمها الإنسان، وهذه التراكيب تنم عن إدراكه بعدم تطابق صوره وأشكاله مع المداول، ولكنه لا يستطيع أن يفعل شيئا، سوى تشويه الوجوه، ولذلك فإن العالم الذي نواجهه – في هذه المرحلة – هو عالم تتبدى فيه الابتكارات والغرائب والعجائب، دون أن يتضمن عملا فنيا ذا جمال حقيقي. ويرى هيجل أن أول محاولات الخيال وأغربها تلك التي تلتقي بها لدى الهندوس (الهنود القدامى) Incient Indians الذين يكمن عيبهم الأساسي في عجزهم عن إدراك المدلولات في كليتها الواضحة، وعجزهم عن فهم الواقع الموجود في الشكل وهم لم يستطيعوا أن يرقوا إلى مستوى تصور تاريخي للأشخاص والأحداث نتيجة لخلطهم

بين المطلق والمتناهي[42].

ويحلل هيجل الفن الهندوسي من خلال تحليله للديانة الهندوسية التي تربط التمثل الديني بالفن، على أساس أن مضمون الدين هو الذي يقدم موضوعات التمثل الفني لديهم، ولذلك فهو يتحدث هنا عن ثلاثة موضوعات هي: مفهوم الهندوس عن البراهما The Indian Conception of Brahma والحسية واللانهائية والفاعلية في التشخيص Sensuousness, Bound Lessness and The) (Activity of Personifying ورؤى التطهر والكفارة (View of Purification and Penance) فالتصور الهندوسي عن البراهما يبين لنا أحد مظاهر شطط الوجدان الهندوسي، فهو يتصور المطلق أو البراهما على أنه الكلي اللامتمايز واللامتعين، وهو ذلك الإلهي الأسمى الذي يفلت من الحواس والإدراك الحسي، ولا يصلح التفكير به أيضا، ولذلك فإن الطريقة الهندوسية في

---

(42) Ibid: PP. 334 – 335.

التوفيق بين الأنا البشري وبين البراهما هي الصعود – بلا توقف – نحو هذا التجريد الأقصى. ويتم هذا عن طريق تدريبات روحية تهدف إلى إماتة كل ما هو حسي في الإنسان، ولذلك فإن الإنسان قبل أن يفلح في بلوغ درجته القصوى فإنه يكون كل شيء قد تبخر وتلاشى، لأن الرجل الهندي يرفع نفسه إلى الألوهية عن طريق إنكار الذات والتكفير عن الذنوب، واتخاذ موقف سلبي تجاه كل ما هو عيني (ويكتسب البرهمي صفة الاتصال بما هو إلهي بفضل انتسابه إلى البراهمة، بينما الطوائف الأخرى تطمح لبلوغ مرحلة الميلاد من جديد عن طريق اليوجا yogis ومن أحد تدريباتها الأساسية أن الإنسان يظل الإنسان واقفا اثنتا عشرة سنة دون أن يجلس على الإطلاق حتى يصل إلى مرحلة البرهمي)[43] ونلاحظ أن الوحدة بين الإنساني والإلهي لا تتحقق هنا إلا حين يزول كل شيء عن الإنسان: وعيه،

---

[43] هيجل: العالم الشرقي "الترجمـة العربيـة" ص ١١١ – ١١٢ وقد أفاض هيجل في الحديث عن هذا الغلو والشطط في محاضراته في فلسفة التاريخ.

ومضمون العالم، ومضمون شخصيته على حد سواء، وهذا التلاشي وهذا الفناء اللذان يصلان إلى حد غيبوبة الوعي التامة، إلى حد البلادة الكاملة هما أسمى حالات الغبطة التي بفضلها يغدو الإنسان قادرا على الوصول إلى ا الأسمى وعلى صيرورته هو نفسه "براهما". ونلاحظ أن هذا التجريد هو من أعمق أشكال التجريد التي استطاع الإنسان ابتكارها، وفرضها على نفسه، كعبادة نظرية وداخلية بحت الذي يؤدي – من وجهة نظر هيجل – إلى الموت الذاتي الذي لا يمكن أن يقدم أي موضوع يمكن للفن أن يصوره[44].

ونتيجة لهذا التجريد التام ننتقل دفعة واحدة من المتناهي إلى الإلهي، ومن الإلهي إلى المتناهي من جديد، والإنسان في الديانة الهندوسية يحيا وسط أشكال ووجوه تتوالد من التحولات المتواصلة والمتبادلة لهذين المظهرين، ولذلك يقول هيجل عن الفن الهندوسي: "وكأننا نحيا وسط عالم من السحر، يتلاشى فيه كل شيء، ويضمحل، إذا راودتنا الرغبة

---

(44) Hegel: Aesthetics, 336.

في تثبيته، ليتحول إلى نقيضه، أو ليتضخم وينتفخ إلى حد الشطط والمغالاة[45].

ويذكر هيجل ثلاثة أشكال تعبر عن الفن الهندوسي مثال: Ramayana (يذكر هيجل عن الرامايانا أنها قصيدة غنائية من الملاحم الهندوسية المقدسة. انظر العالم الشرقي ص ٢٦ من الترجمة العربية) ومعروف عنها أنها كتبت فيما بين القرن الخامس قبل الميلاد والقرن الخامس عشر بعد الميلاد، ويدور موضوعها حول حياة راما Rama ملك أيودهيا، الذي تجسد فيه الإله فشنو، حيث نجد فيها أن القرد هانومان Hanuman يعبد كإله، وكذلك البقرة سابالا Sabala التي تُعبد أيضا، بالإضافة إلى أنه توجد في الهند أسر يختار المطلق رجلا منها ليقيم فيه، وهذا الرجل يعبد كما هو كإله، ويرى هيجل أن التصورات الفنية الموجودة في الرامايانا ليست تصورات رمزية بالمعنى المحدد لهذه الكلمة، لأن عبادة القرد والبقرة والبرهمي ليست محض رموز لعبادة

---

[45] Ibid: P. 336.

الإلهي في الخيال الهندوسي، بل هي الإلهي ذاته، ولذلك لا نجد فيها شروط التمثيل الرمزي[46].

وثانيها: حاول الفن الهندوسي أن يجد حدا للتعارض بين كيفية تجسيد الكلي في وجوه خصوصية حسية، وذلك عن طريق المغالاة في أشكال الفن مثلما أفرط الهندوسيون وغالوا في العبادات، لأنهم تصوروا أن الشكل الخاص الذي يراد له أن يعبر عن مدلول كلي من خارجه، لابد له أن يقدم في مظهر مغالى فيه، ولذلك نجد أعمالهم في فن النحت والعمارة تلجأ إلى التضخم الخرافي في الحجم المكاني وإلى مضاعفة أعضاء بعينها والإكثار منها، ولهذا نجد لديهم تماثيل بعدة رءوس وأذرع كثيرة العدد. ويرى هيجل أن هذا المثال في النحت والعمارة الهندوسية لا يعبر عن الرمز، لأن التمثيل الرمزي بالمعنى المحدد لهذه الكلمة، لا يسعى إلى التشبيه المتطابق تماما بين الشكل والمدلول، بل يبرز فقط بعضا من صفاته التي تبرز فكرة المدلول، فمثلا الأسد يعبر عن

---

(46) Ibid: PP. 336 – 337.

الشجاعة، ولكن توجد صفات أخرى في الأسد تحفظ له استقلاله، ولذلك فإن استخدام الأسد – في الفن – وهو مجرد إشارة أو تلميح، ولكن نلاحظ في الفن الهندوسي – رغم أنه يفصل الكلي عن الجزئي – أنه يطلب وحدة الكلي والجزئي معا، وبما أن هذه الوحدة لا تتحقق إلا في الخيال، فإن الفن الهندوسي يطلق العنان للخيال ويلغي الحدود التي تحيط بالأشياء الواقعية، ليوسعها ويشوهها.

والخيال الهندوسي بإبداعه تلك الآثار المتوحشة والمختلة التناظم، لا يدرك الطابع السلبي لها، بل يعتقد أنه قد محى وأزال التعارض بين المطلق والظاهر الخارجي، بفضل انعدام الحدود والمقاييس. ولذلك لا نستطيع أن نصف هذه الأعمال بأنها رمزية أو جليلة، ولا يسعنا – كذلك – اعتبارها جميلة[47].

ثالثهما: يعتقد هيجل أن أبرز ما حققه الفن الهندوسي من أشكال هو التشخيص Personification لا سيما في صورة

---

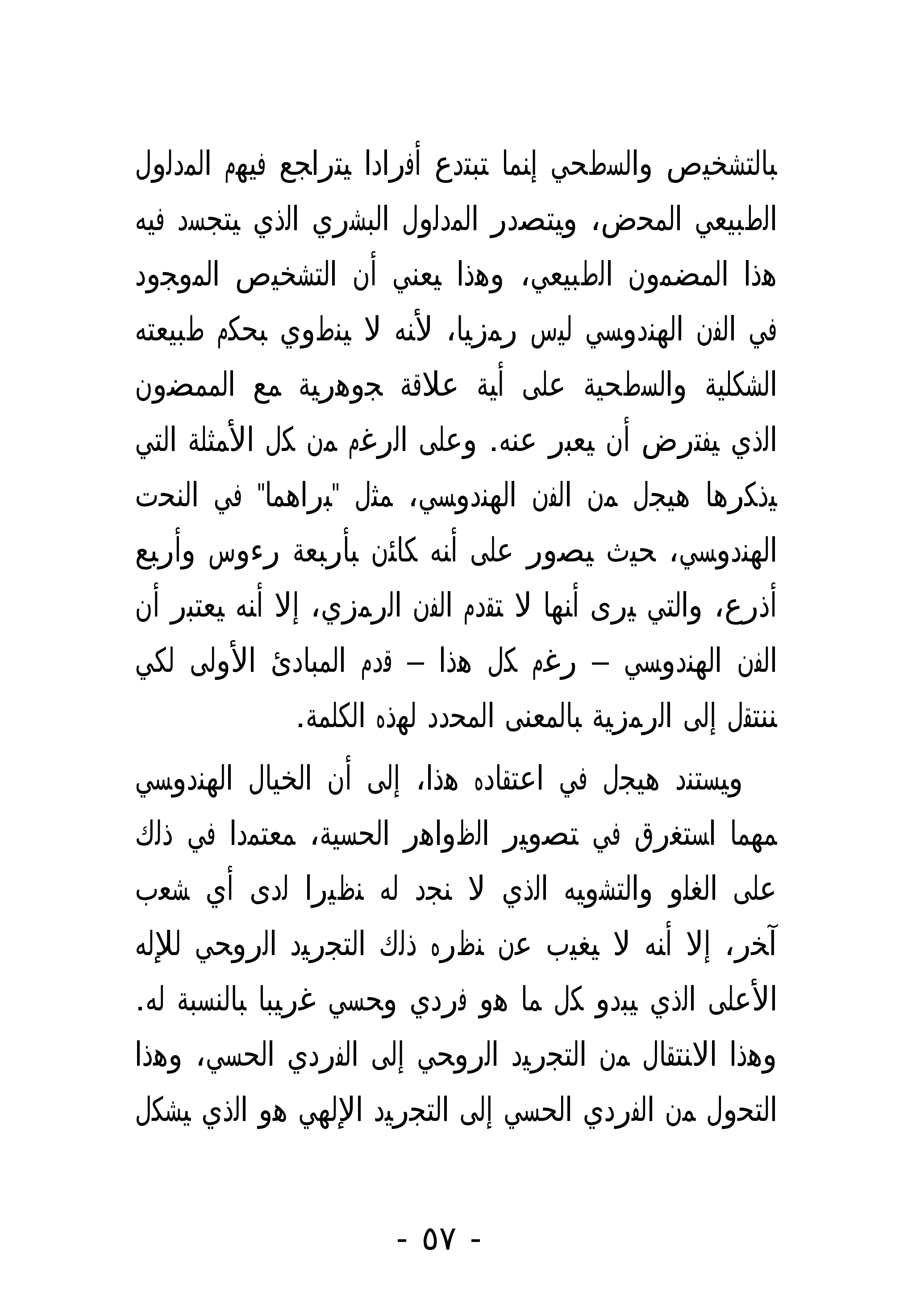
(47) Ibid: P. 339.

القسمات والمعالم البشرية، لكن هذا التشخيص لا يرجع إلى الذاتية الروحية الحرة، ولا يعبر عنها، وإنما هي طريقة ساد استخدامها لتمثيل تعينات مجردة بكل عموميتها وكليتها، أو لتمثيل موضوعات من الطبيعة ولذلك فالفن الهندوسي لم يستخدم تشخيص الجسم البشري في التعبير عن الروح العيني ومضمونه الباطني – وهو ما يصلح له فقط – وإنما استخدمه كمجرد رمز أو إشارة لشكل خارجي أو موضوع مجرد[48].

لهذا يرى هيجل أن التشخيص في الفن الهندوسي ليس ملائما لتمثيل الحقيقة، لأن الحقيقة في الفن تتطلب تطابق الخارج والداخل، الفكرة والواقع، ويؤكد هيجل هذه الفكرة من خلال المقارنة بين الميثولوجيا الإغريقية والميثولوجيا الهندوسية، ويخلص هيجل من هذه المقارنة إلى أن الميثولوجيا الإغريقية تتخذ من الطبيعة مضمونا لآلهتها البشرية، وهي عكس الميثولوجيا الهندوسية التي لا تكتفي

---

(48) Ibid: P. 340



بالتشخيص والسطحي إنما تبتدع أفرادا يتراجع فيهم المدلول الطبيعي المحض، ويتصدر المدلول البشري الذي يتجسد فيه هذا المضمون الطبيعي، وهذا يعني أن التشخيص الموجود في الفن الهندوسي ليس رمزيا، لأنه لا ينطوي بحكم طبيعته الشكلية والسطحية على أية علاقة جوهرية مع الممضون الذي يفترض أن يعبر عنه. وعلى الرغم من كل الأمثلة التي يذكرها هيجل من الفن الهندوسي، مثل "براهما" في النحت الهندوسي، حيث يصور على أنه كائن بأربعة رءوس وأربع أذرع، والتي يرى أنها لا تقدم الفن الرمزي، إلا أنه يعتبر أن الفن الهندوسي – رغم كل هذا – قدم المبادئ الأولى لكي ننتقل إلى الرمزية بالمعنى المحدد لهذه الكلمة.

ويستند هيجل في اعتقاده هذا، إلى أن الخيال الهندوسي مهما استغرق في تصوير الظواهر الحسية، معتمدا في ذلك على الغلو والتشويه الذي لا نجد له نظيرا لدى أي شعب آخر، إلا أنه لا يغيب عن نظره ذلك التجريد الروحي للإله الأعلى الذي يبدو كل ما هو فردي وحسي غريبا بالنسبة له. وهذا الانتقال من التجريد الروحي إلى الفردي الحسي، وهذا التحول من الفردي الحسي إلى التجريد الإلهي هو الذي يشكل

الطابع النموذجي للتصور الهندوسي ويجعل التوفيق بينهما مستحيلا. ولذلك ركز الفن الهندوسي – في أشكاله المتنوعة – على التجريد الروحي والتركيز الداخلي والعزوف عن العالم الحسي، وهذا ما يتمثل في أبرز تعاليمهم الأساسية وهي الكفارة Penance والتأمل الطويل الذي يبتعد الإنسان عن طريقه، عن كل تعين وكل تناه، لكي يتحرر الإنسان من تأثيرات الطبيعة وآلهة الطبيعة[49].

وفي المرحلة الثالثة من الرمزية اللاواعية، التي تمثل بدايات الفن، نلتقي بالرمزية بالمعنى المحدد لهذه الكلمة، وفيها يظهر العمل الفني الرمزي بخصائصه وسماته كلها، ولا يعود – هنا – للأشكال والوجوه ذلك الوجود الحسي المتداخل، كما نجد في المرحلة الأولى التي تتمثل في الديانة الزرادشتية، وكذلك لا يعود الخيال المبدع يسعى إلى تدارك عدم مطابقة الحسي الجزئي مع الكلي الإلهي، كما في الفن الهندوسي، وإنما الرمز في هذه المرحلة الثالثة إبداع فني

---

(49) Ibid: P. 345.

يهدف إلى عرض ذاته في خصوصيته وإلى التعبير عن مدلول عام. وفي هذه المرحلة، يصبح المطلق – لأول مرة – عينيا، أي هو وحدة تضم التعينات المختلفة للإله الواحد، ولذلك يحدث الترابط بين الداخل والخارج الذي كان مفتقدا في المراحل السابقة[50].

ويعتبر الفن المصري القديم – خير مثال – للتعبير عن هذه المرحلة، ويرتكز الفن المصري القديم في تعبيره إلى بعض الأفكار الأساسية، وأول هذه الأفكار، فكرة الموت Death التي كانت تحتل مكانا بارزا في الديانة المصرية القديمة، فالموت لديهم كان يمثل صيرورة الحياة، لأنهم كانوا يعتقدون أن كل شيء يسير في الطريق الذي يقود إلى الانطفاء التدريجي، والموت، ولذلك كان المصريون يمجدون الألم ويعظمون الموت، على أساس أن موت كل ما يدخل في عداد الطبيعة يعتبر طورا ضروريا في حياة المطلق[51] فلكي

---

(50) Ibid: P. 346.

(51) Ibid: PP. 348 – 349.

يتمكن المطلق من تخطي الموت[*]، فإنه يعاود الظهور في أشكال أسمى، أي في شكل وحدة إيجابية، ولهذا فالموت هو جانب من المدلول الشامل الذي يريدون التعبير عنه، ولقد كان للموت مدلول مزدوج لدى المصريين القدماء، فهو – من جهة – يعني الزوال المباشر لكل ما هو طبيعي، لأن الأشياء الطبيعية تموت، ومن جهة ثانية، فإن موت الطبيعي وحده يعني ولادة شيء أسمى من الطبيعي شيء روحي متجرد من العنصر الطبيعي المحض، بحيث يصبح الموت جزءا لا يتجزأ من ماهية الروح. ولذلك ينقل هيجل عن هيرودت قوله: "إن المصريين أول من قالوا بخلود النفس وأول من حاول حل مشكلة العلاقة بين الطبيعي

---

[*] تحدث هيجل أيضا عن مملكة الموتى عند قدماء المصريين عن هاديس Hades في كتابه محاضرات فـي فلسـفة الـدين، الترجمـة الإنجليزية، ص ٢١٦.

والروحي"[52].

والسمة الأساسية للفن الرمزي التي تظهر في الفن المصري القديم هي التوافق بين المدلول ونمط التمثيل، فليس الهدف من تصوير الأشكال الطبيعية والأفعال الإنسانية أن تمثل لذاتها بما فيها من خصوصية فردية، بل إن الهدف أن تكون بحكم صفاتها التي يرتبط بها مدلول أوسع – إشارة – إلى الإلهي وتلميحا له، ولهذا تشكل جدلية الحياة والولادة والموت مضمونا ملائما للشكل الرمزي بمعنى الكلمة. ولكن اتحاد المدلول والشكل في الفن المصري القديم يختلف عن تطابق الهوية المباشرة الذي أشرت إليه في المرحلة الأولى، لأن الوحدة – هنا – ليست وحدة مباشرة وإنما هي تطابق مستمد من الاختلاف، ولهذا يبدأ الداخل في تأكيد استقلاله ويبحث عن نظيره أي عن انعكاسه في الطبيعي الخارجي الذي بدوره يجد انعكاسه في الحياة ومصائر الروح، ولهذا

---

[52] من المعروف أن هيجل كان يقول ما يـذكره عـن الفلاسـفة والمفكرين من الذاكرة، لأن الكتاب عبارة عن محاضرات، انظر النص الإنجليزي لمحاضرات هيجل ص ٣٥٥.

تتولد إمكانية التعرف على أحد العنصرين في الآخر، أي التعبير بواسطة الداخل – الذي هو في متناول الحدس والخيال – عن مدلول الأشكال الخارجية. وكذلك تتولد ضرورة الفن، خصوصا الفن التشكيلي Plastic Art، لأنه يصبح من الضروري إعطاء الداخل شكلا خارجيا، لا شكلا مسبق الوجود، بل شكلا مبتكرا من قبل الروح، وبهذا يصبح الشكل نتاجا للنشاط الروحي، ولذلك فإن الرمز – في الفن المصري القديم – ليس غاية في حد ذاته، وإنما هو مستخدم فقط لتجسيد المدلول عينيا، فالاختيار يقع على الأشكال المختلفة لا لتمثل ذاتها، وإنما لكي تكون إشارات وإيماءات إلى مدلولات أعمق وأوسع، والرموز عند المصريين ليست خاصة بالفن التشكيلي الذي يستمد رموزه من الطبيعة وأفعال البشر فحسب، وإنما توجد رموز أخرى أكثر تجريدا متمثلة في العدد Number فالعددان سبعة واثنا عشر يتكرر استخدامهما في الهندسة المعمارية المصرية القديمة، لأن

العدد سبعة هو عدد الكواكب، والعدد اثنا عشر هو عدد الأقمار أو الأقدام التي ينبغي أن يرتفعها ماء النيل ليخصب البلاد[53]، فنلاحظ وجود سبعة أعمدة في العمارة المصرية، ورمزية الأعداد لا نجدها لدى المصريين فحسب، وإنما نجدها أيضا في الميثولوجيا الإغريقية القديمة، فأعمال هرقل الاثنا عشر ترمز أيضا – على ما يبدو – إلى عدد أشهر السنة، على أساس أن هرقل بطل بشري متفرد يشخص مسيرة الشمس. ويبدي هيجل إعجابه الشديد بالفن المصري القديم الذي يتمثل في العمارة والأهرامات والأنفاق التي كانت تبنى تحت الأرض، ولكنه يتحفظ في إعجابه، لأنه لم يستطع أن يحل ألغاز الفن المصري ولذلك نجده يقول:

"إن المصريين من بين سائر الشعوب التي درسناها حتى الآن، الشعب الفنان الذي يملك موهبة سامية، ولكن أعمالهم الفنية تبقى غامضة وخرساء جامدة، وبلا صدى، لأن الروح لم يجد فيها تجسده الحقيقي، ولا يعرف – بعد – لغة الروح

---

(53) Ibid: P. 352.

الواضحة الدقيقة"[54].

وينظر هيجل للأهرامات على أنها بلورات هائلة الحجم، وأشكال خارجية خلقها الفن لتحمي شيئا ما بداخلها، وهي قبور الملوك والحيوانات المقدسة، مثل قبر أبيس Apis وإذا كان المصريون استخدموا الشكل الحيواني، فلقد استخدموه استخداما رمزيا، أي ليس لقيمته الذاتية، بل للتعبير عن شيء أعم ولذلك فإن كتابة المصريين الهيروغليفية تبدو رمزية إلى حد كبير[55] وهيجل يرى أن الرمزية الكاملة في الفن المصري تظهر في تمثال ممنون Memnon، وفي أسطورة أوزيريس وإيزيس، ويرى أنهما يرمزان إلى الشمس والنيل، وهما مصدرا الحياة في مصر، ولذلك يبدو الفن المصري القديم وكأنه سلسلة من رموز مترابطة، بحيث إن ما يتجلى مرة كمدلول لا يلبث أن يستخدم كرمز في مضمار مجاور، ولذلك فإن تفسيرها صعب، ويبرر هيجل عدم فهمه للفن

---

(54) Ibid: P. 354.

(55) Ibid: P. 356.

المصري بقوله: "إن الآثار المصرية لا تحتوي على ألغاز بالنسبة إلينا فقط، وإنما بالنسبة إلى الذين خلقوها أيضا"[56]، ويعتبر "أبو الهول" هو رمز الرمزية في مصر القديمة، لأنه في مصر توجد أعداد متشابهة لا تقع تحت حصر من أبي الهول يصطف بعضها إلى جانب بعض بالمئات. ويميز هيجل بين الحضارة المصرية والحضارة الإغريقية عن طريق ذكره للأسطورة الإغريقية التي تتناول "أبا الهول" بوصفه وحشا يطرح ألغازا على أوديب، الذي يعرف حل اللغز وهو الإنسان فيصرعه[57]، ولهذا يرى هيجل أن الحضارة المصرية كانت تجهل ذاتها، بينما الحضارة الإغريقية كانت ترتكز على مبدأ "اعرف نفسك".

---

(56) Ibid: P. 360.

(57) Ibid: P. 361.

ب) رمزية الجليـل Symbolism of The Sublism:

يرتكز هيجل في تحليله للجليل على التفرقة التي قدمها كانط بين الجليل والجميل[58] والتي تبين أن الجميل يرتبط

---

(58) خصص كانط الكتاب الثاني من مؤلفه "نقد ملكة الحكم" لتحليل الجليل Analytic of the Sublime والحكم عليه، "انظـر الترجمـة الإنجليزية من ص ٩٠ – ٢٠٣ من الطبعة المشار إليها سـابقا"، ولـم يكن كانط أول من آثار القضية، وإنما نجدها مثارة قبله لدى لونجينوس Longinus، (٢١٣ – ٢٧٣) الذي كتب مؤلفا بعنوان "في الجليل" on the Sublime (انظر الترجمة الإنجليزيـة لدورسـش فـي كتـاب Classical Literary Criticism, Penguin, 1965 ونجـد أيضـا دراسة الكاتب الإنكليزي بـرك E. Burke (١٧٣٠ – ١٧٩٧) الـذي كتب دراسة نفسية وفسيولوجية عن الجليل تحت عنوان:

"A Philosophical Inquirey in to the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful".

والفرق بين دراسة كانط ودراسة برك، أن كانط درس الجليل مـن خلال فلسفته الميتافيزيقية، بينما حرص برك على إظهار الطابع النفسي

=

لدينا بالموضوعات المحددة، أي التي توجد في صورة متناهية، بين يرتبط الجليل بالموضوعات اللامحددة أو اللامتناهية، ففي الجليل يرتبط سرورنا بالكيف، في حين يرتبط سرورنا في الجميل بالكم، وقد التقط هيجل الانفصال الذي يقول به كانط بين الجليل وملكة الفهم[59]، لكي يحلل الأعمال الفنية التي ترفع المطلق إلى ما فوق الموجودات المباشرة كلها، وبالتالي لا يمكن لملكة الفهم أن تتمثله، لأن هناك انفصالا بين الموجود في ذاته ولذاته وبين الحاضر الحسي، أو الوجود المباشر، الذي تستطيع ملكة الفهم أن تتمثله، وبالتالي فإن هذا الانفصال هو الأساس الروحي الذي

=

والعضوي لعملية الإحساس بالجلال، وقد أوضح كانط فكرته أيضا في دراسة له بعنوان ملاحظات حول الشعور بالجميل والشعور بالجليـل.
See: I. Knox: Aesthetic Theories of Kant. Hegel and Schopenhauer, P. 154 F.

(59) Hegel: Aesthetics, P. 362. والإشارة إلى كتاب كـانط نقد ملكة الحكم فقرة ٢٣.

يقوم عليه "فن الجليل"، لأن هذا الفن لا يقوم على علاقة الإنسان بالموضوعات الخارجية وإنما على حالته النفسية التي تطمح إلى الوحدة مع المطلق من خلال وحدة الوجود Panthenism [60].

فالمضمون الجديد الذي نلقاه في رمزية الجليل يتبدى في صورة المدلول أو الواحد (الكل الجوهري)، وهو الفكر المحض، وبالتالي فليس في إمكانية هذا الجوهر أن يجد شكله في العالم الخارجي، بمعنى تسامي Sublimity هذا الجوهر على الظواهر الفردية، ولذلك فالمعيار الذي يقدمه هيجل كأساس لتفسير وتقسيم فن الجليل، هو العلاقة المزدوجة بين الجوهر من حيث هو مدلول Meaning، وبين عالم الظواهر الحسية[61].

ويرصد هيجل نوعين من العلاقة، أحدهما: علاقة سلبية، تجعل من الجوهر أو الإلهي متساميا تماما عن الظواهر

---

(60) Ibid: P. 364.

(61) Ibid: P. 363.

الخاصة، لأنه من حيث هو جوهر وماهية مجرد من كل شكل وبالتالي لا يمكن تمثيله عينيا. وثانيهما: علاقة إيجابية، تجعل من الجوهر الإلهي محاثيا للظواهر الفردية، وهذا ما نجده في فن وحدة الوجود، أو الحلول الذي ظهر في الهند، وفي الشعر الفارسي الإسلامي، وفي الغرب المسيحي، والعلاقة السلبية الأولى بين ا والعالم نلتقي بها في الشعر العبري Hebrew Poetry الذي يمتلئ بالتمجيد وقدرته وعظمته، وهذا الشعر يلغي محايثة المطلق الإيجابية في الأشياء المخلوقة، ويرى في الجوهر الواحد – بما هو جوهر – أنه هو رب العالم وسيده، لأن كل المخلوقات تعتبر بالقياس إلى ا مجردة من كل قدرة، فهو – الجوهر – الباقي، وكل المخلوقات فانية، والعالم – في مجمله – عنصر سالب، مخلوق من قبل ا وتابع ، وفي خدمة ا ، وا هو الجوهر الوحيد الحقيقي الذي يؤلف مدلول الكون بأسره. والإنسان لا يستطيع أن يتصور ا كجوهر إلا إذا تحرر من حضور الظواهر الفردية فيه، حتى يستطيع أن يتصور ا ، كجوهر، متجردا من الشكل الطبيعي والحسي، والإنسان – بوصفه مخلوقا – لا حق له في الوجود إلا من خلال ا ،

الذي يهبه كل شيء، ولذلك فالمخلوق هو العاجز، وا هو القوي القادر، وهذه العلاقة بين المخلوق والخالق هي التي تعطي الفن أساسا لمضمونه، ولأشكاله، ويقطع هذا الطابع الجليل بالمعنى المحدد للكلمة[62]. ويمكن أن أوضح هذا، إذا فهمنا العلاقة بين جمال المثال Beauty of The Ideal، وبين الجليل، ففي العمل الفني الجميل، نلتقي بالخارج وهو يستوعب الداخل، بحيث يمكن أن نقيم علاقة تطابق بين الخارج والداخل، بينما في الجليل نجد على العكس من ذلك، فالخارجي الذي يتجسد فيه الجوهر يشغل مرتبة أدنى، ويكون تابعا للجوهر، بحيث نجد أن المدلول الداخلي يحتل مكان الصدارة ويتمتع باستقلال وحرية، لا يستطيع أن يحتويها[63].

وإذا كان الشكل يلعب الدور الرئيسي في الفن الرمزي، نجد أن المدلول أو الداخل يقوم بالدور الرئيسي ويعارض

---

(62) Ibid: P. 364.

(63) عبر كانط عن هذه الفكرة أيضا، حين بين أن الجميل يعتمـد على رؤيتنا الخارجية للأشياء، بينما الجليـل يعتمـد علـى إحساسـنا الداخلي.

الشكل الخارجي في فن الجليل، لذلك فإن عدم التطابق أو التعارض بين المدلول والشكل يعني – في فن الجليل – أن ا لا يمكن أن يتطابق مع الواقع الخارجي، ولهذا إذا أراد الفن أن يتناول هذه العلاقة – بين ا والعالم – فإنه يوصف بأنه فن مقدس، لأن رسالته الوحيدة هي تمجيد ا . ونلاحظ – هنا – أنه ليس هناك مكان للفنون التشكيلية، لأنه لا يمكن رسم صورة عن ا ، وأقصى ما يمكن أن يتم التعبير عنه، يكون بالكلمات أي بالشعر. وقد تمثل هذا بشكل واضح في الشعر العبري، فا هو خالق الكون، وهذا أفضل تعبير عن الجليل لديهم، ولذلك تختفي لديهم فكرة التناسل أو الولادة الطبيعية أو الخلق الذاتي للأشياء، لتحل محلها فكرة الخلق من قبل قوة وسلطة روحيتين، ومثال ذلك نجده في التوراة: "قال ا للنور: كن فكان النور"[64]، وفي هذا التصور نجد أن المعجزات هي التعبير النوعي عن قدرة الجليل، لأن أي معجزة في الطبيعة هي من فعل إرادة ا

---

(64) Ibid: P. 373.

وانصياع الطبيعة لإرادته.

ولذلك – كما في مزامير داود – فالكل باطل، ولا يبقى إلا ا ، ذو الجلال والإكرام، وكل ما هو موجود، إنما هو موجود بقوة ا ، وليس لوجود الإنسان من غاية سوى الشهادة على تمجيد ا وتعظيمه، ولذلك تحاول أن تتسامى كي تسبح ا (*).

ويلاحظ هيجل أن فن الجليل يعتمد على التمييز بين الإنسان المتناهي، وا لا متناهي، لذلك تشتد حاجة الإنسان إلى الشريعة، لأنها توضح التمييز والفصل الواضح بين ا والإنسان، وبالتالي يمكن للإنسان أن يتسامى حين يستجيب لتعاليم الشريعة التي أنزلها ا ، وبذلك يضفي على علاقته با طابعا إيجابيا، ويدرك أن الجانب السلبي من حياته هو نتيجة لتمرده على الشريعة[65]، وفي العلاقة الإيجابية الثانية

(*) يذكر هيجل المزمور الرابع بعد المائة للدلالة على شرح المعاني السابقة.

(65) Ibid: P. 366.

بين ا والعالم، حيث يتم تصور الجوهر على أنه محايث لجميع أعراض مخلوقاته، وكل وظيفة للأشياء هي تمثيل الإله الواحد، لأنها منبثقة عنه، وهذا ما يسميه هيجل وحدة وجود في الفن أو حلولية الفن Panthestic Art والمقصود بالحلول أو وحدة الوجود هنا ليس هو الكل الذي ينتج عن اجتماع أشياء لا متناهية، وإنما المقصود هو الواحد الجوهري المحايث للأشياء، ولكن بصرف النظر عن خصوصياتها وواقعها المتعين.

وتعني وحدة الوجود في الشرق تصور الوحدة المطلقة بين الإلهي وبين جميع الأشياء المنصهرة في هذه الوحدة، وذلك بوصفها الوجود الأمثل والأكمل لكل الموجودات الممكنة، والواحد (ا) هو الذي يجمع في ذاته كل الأشياء كافة، بينما كل شيء فردي ليس هو الواحد (ا)، ولذلك فا هو الحياة والموت، وهذا التصور – كما هو الحال في فن الجليل – لا يجد تعبيره في الفنون التشكيلية وإنما في الشعر، حيث يظهر هذا في الشعر الهندوسي، لأننا نجد أن الآثار الشعرية الهندوسية تبرز تمثلات وحدة الوجود الخالصة التي تبرز محايثة ا في الموضوعات، وإذا كان الواحد والكامل

يتمثل في المجوس في عنصر حسي هو النور Light فإننا نجد الواحد "براهما" عند الهندوس مجردا من الشكل، ولا يمكن تصوره إلا بفضل تجسده في التنوع النهائي لظواهر العالم الحسي. (ويورد هيجل هنا نصا من الماها بهارتا(**) وهو بهاجا فادرجينا Bhagavad Gifta (***)، وفيه يقول الإله: "أنا الكلمة في الكتب المقدسة، أنا الرجولة في الرجل، أنا الرائحة الخالصة في التراب، الضياء في ألسنة اللهب، أنا الحياة الكائنات جميعا، والتأمل لدى الناسك"(66)).

ويرى هيجل أن وحدة الوجود ترتقي وتتجاوز

(**) ملحمة هندية سنسكريتية مؤلفة من مائة وعشـرة آلاف بيـت مزدوج، وهي تقص صراع فرعين من الأسرة المالكـة فـي مملكـة هستينانور. ويقال إنها ألفت فيما بين ٢٠٠ ق. م و٢٠٠ بعد الميلاد.

(***) قسم الماها بهاراتا، يعلم فيها الإله كريشنا Krishna أتباعـه طرق التأمل والتفاني وصلاح الأعمال.

(66) Hegel: OP. Cit., P. 367.

ما صاغه الهندوس في الشعر الإسلامي[*] لأنها ترقى إلى مستوى أعلى، وتعبر عن ذاتية أعمق، فالشاعر المسلم الفارسي يسعى إلى استشفاف الإلهي في الأشياء المخلوقة كلها، وحين يستشفه فيها فعلا، فإن الشاعر يتخلى عن ذاته (الأنا الخاصة به)، لكي يعقل في الوقت ذاته، أي يدرك ا في داخله، بمعنى أن يرى ا في نفسه هو[67]، وهذا ما يعود عليه بالجوانب الباطنية الصافية، والسعادة الحرة، حين يتخلى عن خصوصيته الذاتية الفردية ليستغرق في ا الأزلي المطلق، وهذا الاستغراق وهذه الحياة التي ملؤها الغبطة البهيجة هي التصوف. والحب الذي نجده في شعر جلال الدين الرومي يعبر فيه عن الإنسان الذي يستغرقه حب ا ، فيرى كل شيء مغمورا بهذا الحب، وهذا ما نجده أيضا في شعر شمس الدين محمد حافظ (١٣٢٠ – ١٣٨٩) الذي يمجد الألم والتخلي عن الأنا لكي يسبح بقدرة ا . وتكتسب

(*) يسمى هيجل الشعر الإسلامي بالشعر المحمدي ohammedan Poetry وهو يقصد الشعر الصوفي الفارسي.

(67) Ibid: P. 369.

الأزهار والأحجار الكريمة معان مختلفة عما نستخدمه نحن في حياتنا اليومية، وتصبح لها دلالات صوفية جديدة. وتوجد هذه الروح – أيضا – في الشعر الفارسي الحديث[68].

جـ ـ) الرمزيـة الواعيـة: Conscious Symbolism:

تختلف الرمزية الواعية التي تتبدى في صورة الفن المجازية أو التشبيهية Comparative Art، عن الرمزية اللاواعية التي تتبدى في عمارة الهندوس، وعن رمزية الجليل الذي يتبدى في الشعر الصوفي، في أن الرمزية الواعية لا تعي المدلول فحسب، وإنما تؤكد أيضا – بشكل صريح – على وجود تمايز بينه وبين تمثيله الخارجي، فالمدلول Meaning لا يتبدى بشكل جوهري في الشكل

---

(68) يرجع هيجل السبب في صفو جوته وتركيـزه الـداخلي فـي أعماله الأدبية إلى تأثره بالشرق ولذلك فإن الديوان الشـرقي للمؤلـف الغربي، هو فيض حر لعاطفة، غير مكبلة بأي قيد.

See: Hegel: Aesthetics, P. 378.

المعطي له كما هو الحال في فن الجليل Sumblime Art، وإنما العلاقة بين المدلول والشكل – في الرمزية الواعية – يكمن مصدرها في ذاتية الشاعر، أي في الطريقة التي يتناول بها موضوعا خارجيا، وفي قدرته على الابتكار، ويمكن للشاعر أو الفنان – هنا – أن يجعل نقطة انطلاقه ظاهرة حسية يعطيها مدلولا روحيا، أو فكرة أو تمثل داخلي، يضفي عليها شكلا مجازيا[69].

وإذا كان هيجل يطلق على الرمزية الواعية "الفن التشبيهي أو المجازي" فإنه يقصد بذلك، أن الفنان يستطيع أن يقيم علاقة ما بين صورتين تعيناتهما متماثلة. أي أن ما يميز هذه المرحلة الكيفية التي يتم بها الربط بين المدلول والشكل، فالفنان يستخدم الطبيعة الباطنية للظواهر الخارجية – على سبيل التشبيه – بهدف تجسيد المضمون عينيا، لأنه يريد أن يقارب بين تلك المدلولات وهذه الظواهر الخارجية. والعمل الفني في الرمزية الواعية هو الذي يبرز الانفصال والتقارب

---

(69) Ibid: P. 378.

معا بين المدلولات وأشكالها العينية، ولا يصبح المطلق هو الموضوع الوحيد الذي يستمد منه مضمون العمل الفني، كما هو الحال في فن الجليل، ولكن توجد مدلولات معينة ومحددة بدلا منه. ولذلك فالعلاقة التي تقابلنا – هنا – بين المدلول والشكل، ليست هي نفس العلاقة التي نقابلها في الرمزية اللاواعية، وفي الإبداعات الجليلة.

والرمزية الداعية هي فن مركب ينطوي على صور الفن الرمزي الأخرى التي سبق الإشارة إليها، ولكن هذا يعني أنها شكل فني أعلى في الدرجة من المراحل الأخرى، بل يمكن أن نرى فيها شكلا فنيا أقل سموا من صورة فن الجليل، لأنها تفتقر إلى العوض في الأعماق المليئة بالأسرار، والمليئة بالرمز بالمعنى المحدد لهذه الكلمة، والرمزية الواعية ترتكز في شكلها ومضمونها إلى النثر فالشكل يتمثل في الحكاية النثرية، والمضمون يستمد من موضوعات الحياة اليومية النثرية أيضا[70].

---

[70] Ibid: P. 381.

والحقيقة أن هذه العلاقة بين أشكال وصور الفن الرمزي في المراحل الثلاث، تذكرنا بالعلاقة بين الفن والدين والفلسفة، فعلى الرغم من أن الفلسفة هي صورة مركبة عن الحقيقة المجردة، فإن هذا لا يعني أن الفلسفة أسمى من الفن والدين، فكل منهما يقدم الحقيقة – أيضا – ولكن في صورة مختلفة عن الآخر وكذلك الحال مع الرمزية الواعية، تقدم أحد مراحل الرمزية التي تقوم على التشبيه والمجاز، ولكن هذا لا يعني أنها أسمى أو أرقى من المراحل والأشكال الأخرى للرمز، التي تتمثل في فن الرمزية اللاواعية، ومبدعات فن الجليل، بل إن موضوعات الرمزية الواعية محدودة، لأنه لا يمكن أن يكون ا أو المطلق مضمونها، بل يحل محله موضوعات أخرى ذات طبيعة محددة.

والسبب في تسمية هيجل لهذه المرحلة بالرمزية الواعية، هو أن الفنان يعي ويدرك الانفصال بين الشكل Shape والمدلول Meaning والعلاقة بينهما لا ترجع إلى المدلول أو إلى الشكل، وإنما ترجع العلاقة إلى عنصر ثالث هو الفنان الذي يكتشف من خلال حدسه الذاتي وشائج القربى بينهما. ونقطة انطلاق الفنان لرؤية العلاقة بين الشكل والمضمون

هي التي تحدد صورة الفن الذي يقدم من خلالها نتاجه الإبداعي، فإذا كان الفنان ينطلق من الواقع الخارجي فإنه يقدم فنه في صورة الحكاية الرمزية Fable والمثل الرمزي Parable، والقول المأثور Proverb والحكاية الأخلاقية Apologue أما إذا اتخذ الفنان نقطة انطلاقه من المدلول، أو من فكرة أو تمثل داخلي، فإنه ينتج فنه في صورة اللغز Riddle والتمثيل الرمزي Allegory والصورة الذهنية Image الاستعارة Metaphor [71]. وبعد أن يستعرض هيجل مختلف الصور التي تتبدى فيها الرمزية الواعية، فإنه يستعرض أيضا الفنون المختلفة التي أدت إلى زوال الفن الرمزي ونفيه، لكي يحل محله الفن الكلاسيكي، وهذه الفنون هي الشعر التعليمي والشعر الوصفي، وفيهما يحل الفصل النهائي والواعي بين المدلول والشكل، بحيث يبدو الشكل مجرد زينة خارجية للمدلول الذي يمكن أن يقدم في ضوء ملكة الفهم. [72]

---

[71] Ibid: P. 282.

[72] Ibid: P. 282.

وحين ينطلق الفنان – في تمثيل عمله الفني – من منطلق خارجي، فإن ما ينشده ليس إبراز المطلق من خلال تصوير تعارضه الكلي مع جزئية الأشياء وعرضيتها، لأن الفنان يقف على أرض تناهي الوعي وتناهيه هو أيضا، ولهذا فهو لا ينظر للطبيعة بوصفها تعبيرا عن الإلهي، وتجليا له، وإنما أصبح ينظر للطبيعة بوصفها وسيلة للمنافع البشرية، أي مجرد وسيلة للحصول على إرادة الآلهة لصالح المنافع البشرية، وهذه الرؤية للأشياء تقدم على أساس الاقتناع بتطابق المطلق والطبيعي، ولكنه تطابق تلعب فيه الغايات الإنسانية الدور الرئيسي، ولذلك فالعراف Vates (وهي كلمة لاتينية تعني العراف والنبي والمتنبئ والشاعر معا) لا يقوم بتأويل الظواهر الطبيعية إلا بهدف الغايات العملية للأشياء[73]. وهذا يعني أن الرمزية الواعية تتناول الموضوعات الطبيعية والبشرية التي يمكن أن تكون تعبيرا رمزيا عن مدلول عام، أي ذات صلة بمذهب أخلاقي

---

(73) Ibid: P. 384.

أو حكمة من الحكم، أي المقصود هنا بالرمزية الواعية هو التأمل في الطريقة التي تتم بها المصالح الإنسانية، ولذلك فإن هيجل يتناول – هنا – الحكايات الرمزية Fables عند أيسوب(*) بوصفها نموذجا يمثل هذه الكيفية في تصور العلاقات التي تقوم بين الظواهر الطبيعية مثل الحيوانات

(*) أيسوب Aesop هو كاتب الحكايات الأغريقي المشهور، ويقال إنه عاش في القرن السابع والسادس قبل الميلاد، كان عبدا ثم أعتـق، وحكم عليه بالموت، وهو شخصية شبه أسطورية، اختلف الباحثون في نسبة هذه الحكايات إليه، وكما يشير هيجل فإنه ليس هناك دليل قـاطع على أن مؤلف هذه الحكايات هو أيسوب نفسه. ويذكر هيجل عنه، أنـه كان عبدا قبيح الشكل وأحدب، ويقال إن مسقط رأيه كان في فريجيـا، أي في بلد يمكن اعتباره – من وجهة نظر هيجل – بلد الانتقال مـن الرمزية الطبيعية إلى وعي الإنسان بذاته، والوعي بكل ما هو روحـي أيضا، ولهذا كان يرى في العالم الحيواني والطبيعي شيئا جليلا وإلهيـا وهو يشترك في هذا مع المصريين والهندوس. وتوجد ترجمة عربيـة لحكايات إيسوب قام بها د. مختار الوكيل، مراجعـة د. عبـد الحميـد يونس، سلسلة الألف كتاب، الكتاب رقم ٨١، لجنة البيان العربي القاهرة ١٩٥٦.

بحيث تعبر عن الحياة الإنسانية. ولهذا تؤلف حكايات إيسوب تمثيلا لحالة أو وضعا من أوضاع الطبيعة، أو حادثا من حوادث العالم الحيواني، التي لم تخترع بشكل جزافي، وإنما حدثت فعلا، بعد أن تم رصدها بدقة، وهذا هو الشرط الأول للحكاية الرمزية، فالحكايات ذات المغزى الأخلاقي لا يجوز اختراعها، وإذا كانت مخترعة، فلابد أن تكون غير متناقضة مع ظواهر مماثلة موجودة في العالم الطبيعي، ولابد أن ترى بشكل معين يساعدنا في استخلاص مغزى عام منها، يمكن أن يعود بالفائدة والنفع على الحياة البشرية، لا سيما في جانبها العملي والأخلاقي، وهذا هو الشرط الثاني، أي أنه يجب أن تروى بحيث تبدو وكأنها حدثت فعلا. ويذكر هيجل عدة أمثلة على هذا المفهوم الخاص للحكاية الإيسوبية، مثل حكاية السنونو(**) وحكاية الثعلب والغراب، وحكاية النسر،

(**)يذكر هيجل هذه الحكاية وفحواها، أن طيور السنونو أبصـرت بصحبة طيور أخر فلاحا يبذر بذور الكتان الذي سيجدل منـه الحبـل، الذي يتم به صيد الطيور، وبما أن السنونو طيور فطنـة فقـد حلقـت وابتعدت، أما الطيور الأخرى فلم تأبه للخطر، بل لبثت حيث هـي لا

=

ونلاحظ أن هذه الحكايات ترتكز إلى أساس طبيعي وواقعي.

ويوجه هيجل كثير من النقد إلى حكايات إيسوب بوصفها أعمالا فنية، ومن هذا النقد، إن المرء قد يستطيع – في كثير من الأحيان – أن يستنتج من الحكاية الواحدة عدة تعاليم قد لا تتفق دائما مع بعضها[74]. وكذلك إن حكايات إيسوب تخالف أبسط تعاليم الفن، وهي أنه لا يجوز للفنان أن يفصح بشكل مباشر عن تعاليمه الأخلاقية، وإنما لابد أن يقدمها بشكل خفي، بحيث يشارك المتلقي للعمل الفني في إبراز القيمة الأخلاقية، بينما نجد حكايات إيسوب تقدم الموعظة الأخلاقية

=

مبالية، وانتهى الأمر بها إلى الوقوع في الأسر، والأساس الطبيعي الذي ترتكز إليه هذه الحكاية أنه في الواقع فعلا تطير السنونو مـع ابتـداء الخريف إلى الدافئة، ولذلك تكون غائبة حين يبدأ موسم صيد الطيـور، وبالطبع ليست هناك علاقة بين الهجرة وبذر بذور الكتان وإنمـا هـي غريزة طبيعية في هجرة طيور السنونو..

See: Hegel: Aesthetics, PP. 385 – 386.

(74) Ibid: P. 387.

بشكل نثري مباشر، ولهذا فإن أهم ما قدمه إيسوب للفن، أنه – على يديه – ظهر النثر إلى حيز الوجود، لأن الحكايات التي قدمها إيسوب من طبيعة نثرية، ويضيف هيجل إلى هذا عيبا ثالثا يأخذه على حكايات إيسوب، وهي أنها تفتقد إلى التصميم Design، لأنها لم تكتب إلا بهدف تعليمي صرف ولذلك تتحول الحيوانات في الحكايات إلى مجرد أداة ووسيلة لإبراز الهدف الأخلاقي(*)(75).

(*) لا يترك هيجل أي قضية ترد من القضايا المتعلقة بالفن، مهما صغر شأنها، في حديثه، إلا ويتوقف عندها ويحللها ويظهر أبعادها، وهذا ما يظهر لنا الجانب الموسوعي في تفكيره، ويتضح هذا في مناقشته لقضية "استخدام الحيوانات في الفن بشكل عام"، فيرى أن الغرض الوحيد لاستخدام الحيوانات في الفن هو استخدامها كوسيلة للتعلم، وإضفاء شكل ممتع ومفهوم من قبل الناس للتعاليم التي يقدمها الفن، ولكن قد تكون هذه الوسيلة مستحيلة إذا نسبنا للحيوانات طبيعة غريبة عنها، وتكمن أهمية حكايات الحيوانات في أنها تعطي للوقائع المعروفة معنى أعم وأعمق من المباشر، والمفارقة بين الطبيعة الحيوانية ومظهرها الخارجي وبين الطبيعة الإنسانية هي التي تجلب لنا الشعور بالاهتمام والإعجاب بها.

=

ولكن من النماذج الجيدة للحكاية الرمزية Fable التي تختلف عن حكايات أيسوب، التي يشير إليها هيجل هي قصة "رينكه" Reynard، وترجع أهمية هذه القصة الرمزية إلى أنها تجسد روح العصر التي كانت تسود العصر الوسيط في أوروبا، حيث سادت الفوضى والانحلال والعنف ولذلك كان الحيوان هو أقرب وأحسن تعبير عن هذا الحال، ولذلك فإن المضمون الإنساني للعصر يعرض من خلال جملة من

=

ويرى ليسنج Lessing (١٧٢٩ – ١٧٨١) أن استخدام الحيوانات في الفن يجعل العمل الفني مختصرا ومفهوما، لأن اسـتخدام الكاتـب لصفات الحيوانات "كمكر الثعلب" يبعده عن استخدام التجريدات الذهنية، ويلبس هذه الصفات شكلا عينيا، والوجه الحيواني يبقى قناعـا Mask يهدف إلى إضفاء مدلول الحكاية أو جعله أكثر قابلية للإدراك والفهم.

=(انظر هيجل المحاضرات الترجمة الإنجليزية ص ٣٨٩) ويمكـن أن نضيف أن بريخت من أبرز ممثلي الدراما الملحمية الذين اسـتفادوا من هذه الفكرة عن طريق استخدام الأقنعة وتوظيفها في العمل الفني.

(75) Ibid: P. 388.

الأحول والطبائع الحيوانية بدلا من تقديمه في صورة مجردة.

وفي هذا العمل تختلط الكوميديا بالتهكم والسخرية المريرة مما يجري في العالم، ولهذا فهي تمثيل أمين وجيد لما يجري في المجتمع الإنساني بعد نقله إلى العالم الحيواني[76].

ويرى هيجل أن هناك قاسما مشتركا بين المثل الرمزي Parable [*] و "الحكاية الرمزية" Fable، فكل منها يقتبس أحداثا من الحياة العادية ويعطيها مدلولا أسمى Higher، وأعم بهدف جعل هذا المدلول واضحا، وقابلا للإدراك من خلال هذه الأحداث الفردية واليومية. ولكن يختلف المثل الرمزي عن الحكاية الرمزية في كونه لا يبحث عن الوقائع في عالم الطبيعة والحيوان لكي يستخدمها، وإنما يختار من

---

[76] Ibid: P. 390.

[*] المثل الرمزي: هو قصة رمزية بسيطة، غالبا مـا تـدل علـى مغزى أخلاقي، ومن أشهر أمثلتها أمثال: السيد المسيح الـواردة فـي الأناجيل الأربعة، والمقصود بهذه الكلمة في اللغة الإنجليزية والفرنسية أمثال السيد المسيح، وهو نفس المعنى الذي استخدمه هيجـل. انظـر مجدي وهبه معجم مصطلحات الأدب ص ٣٨٠.

الأعمال والأحداث الإنسانية حادثا ما ويضفي عليه مدلولا أرفع وأسمى، وهذا ما نجده في الأمثال الرمزية التي تضمنتها الأناجيل(**).

ومثل هذا المضمون نجده أيضا في قصة "بوكاشيو" المشهورة Boccaccio (***) Decarmeron التي استخدمها ليسنج في مسرحية "ناثان الحكيم"، لكي يدلل على انعدام الفروق بين الديانات الثلاث (اليهودية والمسيحية والإسلام).

أما القول المأثور أو الشائع Proverb (****) فهو يحتل

(**) يشير هيجل إلى مثل الزارع الذي ورد في الإصحاح الثالث عشر من إنجيل متى. ونلاحظ أن الأمثال التي استخدمها السيد المسيح لتوصيل تعاليمه إلى الناس مستمدة من العالم الإنساني وأفعاله.

(***) بوكاشيو (١٣١٣ – ١٣٧٥) كاتب إيطالي، مؤلف كتاب الديكاميرون Decameron وهي مجموعة من القصص التي يصف فيها حياة الناس المترفين الذين يتكالبون على الملذات وصفا ساخرا.

See: Hegel: Aesthetics, P. 392.

(****) يقصد بهذا المصطلح القول المأثور Proverb أو المثل الشائع الذي نصادفه في حياتنا اليومية، وهو عبارة موجزة يتداولها

=

مكانة وسطى بين الحكاية الرمزية Fable والحكاية الأخلاقية Apologue (Moral Fable) لأنه يمكن أن يتحول إلى حكاية رمزية أو حكاية أخلاقية، وهو يفصح عن واقعة فردية مقتبسة غالبا من الحياة الإنسانية اليومية، لكن بعد أن يعطيها الحياة ومثال ذلك: من حفر حفرة لأخيه وقع فيها Who Digs a Grave For Another Falls in to It Himself [77].

أطعمني فأسقيك وغيرها من هذه الأمثال، وقد ألف جوته عددا كبيرا من هذه الأمثال[78].

=

الناس، وتتضمن فكرة حكيمة، وتصاغ عادة بأسلوب مجازي يسـتميل الخيال ويسهل حفظه مثل "القرش الأبيض ينفع في اليوم الأسود" انظر مجدي وهبه: معجم مصطلحات الأدب ص ٤٤٨.

And see: Hegel: OP. cit., P. 392.

(77) Ibid: P. 392.

(78) Ibid: P. 392

أما الحكاية الأخلاقية Apologue فهي عبارة عن مثل رمزي يستخدم واقعة خاصة لكي يعبر عن المغزى العام المتضمن في هذه الواقعة الفردية، ومثال ذلك نجده في رواية جوته "ا والراقصة"، فهي حكاية أخلاقية تتحدث عن مريم المجدلية التائبة، ولكن بعد تحويرها وفق نمط التمثيل الهندوسي، وفي الحكاية الأخلاقية يتوالى سرد القصة إلى أن ينبثق المغزى من تلقاء نفسه في النهاية بعيدا عن كل تشبيه[79].

أما مسخ الكائنات Metzmorphases فهو عبارة عن تأليف رمزي أسطوري، يتم تأويل الشيء الموجود في الطبيعة على أنه يمثل وجودا روحيا ساقطا، أو معاقبا ومثال فيلوميليا Philomala (وهي من الميثولوجيا الإغريقية التي تحولت إلى سنونو) ونرجس وغيرها من المخلوقات التي مسخت إلى أشياء أخرى نتيجة لارتكابها خطأ أو جريمة ما، وهكذا فإن الأشياء الطبيعية مثل الجبل أو النهر لا ينظر إليها

---

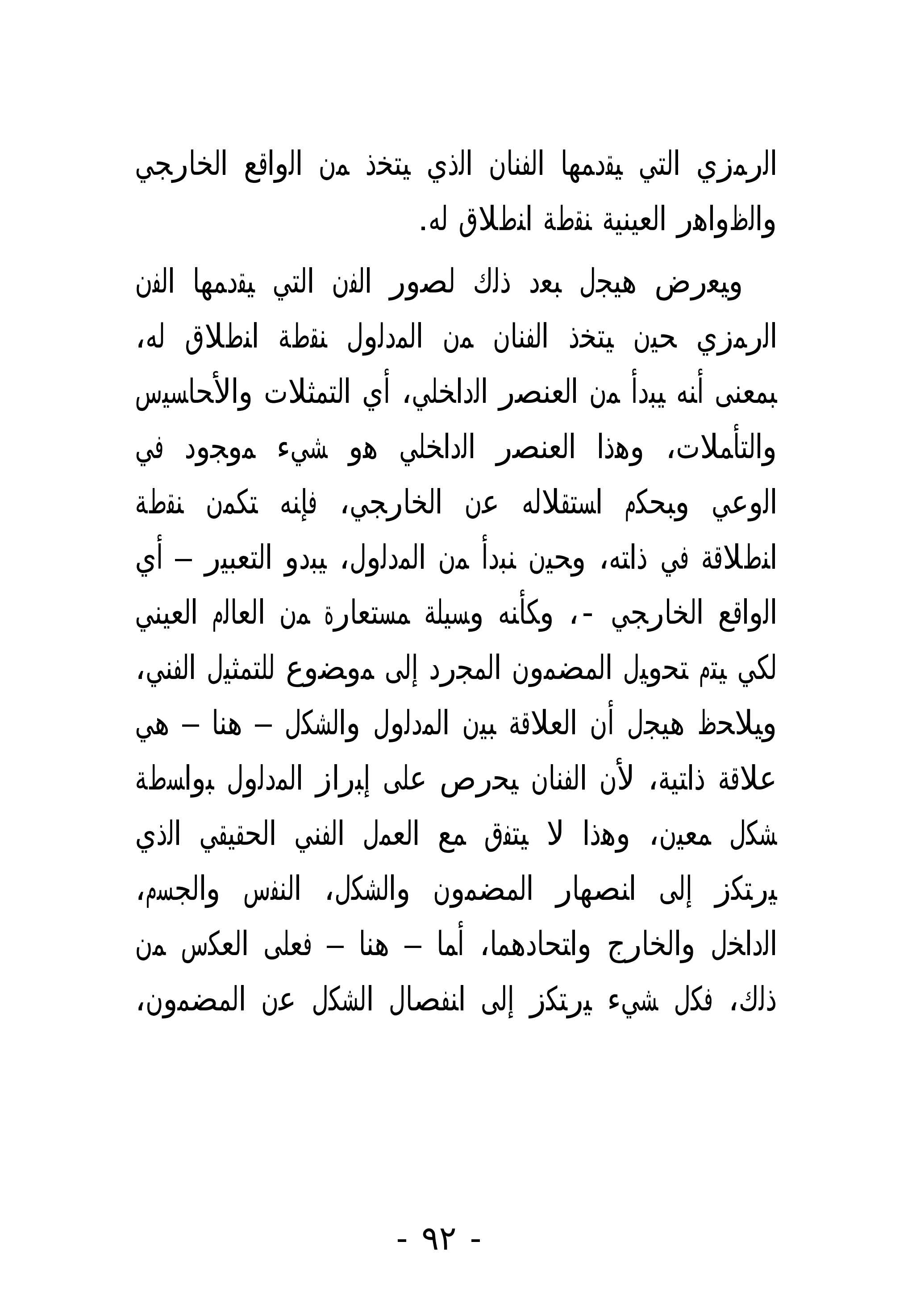
(79) Ibid: P. 393.

من الناحية الخارجية وإنما نضفي عليها مضمونا محددا، فالصخر الذي مسخت إليه نيوبيا(*) ليس مجرد حجر وإنما أم تبكي أولادها، ويميز هيجل بين مسخ الكائنات في الرمزية اللاواعية وبين مسخ الكائنات في الرمزية الواعية، فالمسخ للكائنات في الرمزية اللاواعية لا يقدم مضمونا روحيا للشكل، وإنما يتخذها طورا انتقاليا، بين الأساطير الرمزية وبين الأساطير بالمعنى المحدد لهذه الكلمة، بينما مسخ الكائنات في الرمزية الواعية كما نجده في "مسخ الكائنات" لأوفيديوس (٤٣ ق.م – ١٨ بعد الميلاد) يعطينا بعدا روحيا وأخلاقيا(**)، وهكذا ينهي هيجل جولته في صور الفن

(*) نيوبيا في الميثولوجيا الأغريقية، ملكـة فريجيـا الأسـطورية، سخرت من ليتور التي لم يكن لها سوى ولدين: أبولون وأرتمبس، وقد انتقم هذان الولدان لأمهما فقتلا أبناء نيوبيا السبعة وبناتها السبع، وحول الإله نيوبيا إلى تمثال باكٍ.

(**) قام د. ثروت عكاشة بترجمة عملي أوفيد "مسخ الكائنات" و"فن الهوى" من اللاتينية إلى اللغة العربية.

And see: Hegel: OP. Cit., PP. 393 – 395.



الرمزي التي يقدمها الفنان الذي يتخذ من الواقع الخارجي والظواهر العينية نقطة انطلاق له.

ويعرض هيجل بعد ذلك لصور الفن التي يقدمها الفن الرمزي حين يتخذ الفنان من المدلول نقطة انطلاق له، بمعنى أنه يبدأ من العنصر الداخلي، أي التمثلات والأحاسيس والتأملات، وهذا العنصر الداخلي هو شيء موجود في الوعي وبحكم استقلاله عن الخارجي، فإنه تكمن نقطة انطلاقة في ذاته، وحين نبدأ من المدلول، يبدو التعبير – أي الواقع الخارجي -، وكأنه وسيلة مستعارة من العالم العيني لكي يتم تحويل المضمون المجرد إلى موضوع للتمثيل الفني، ويلاحظ هيجل أن العلاقة بين المدلول والشكل – هنا – هي علاقة ذاتية، لأن الفنان يحرص على إبراز المدلول بواسطة شكل معين، وهذا لا يتفق مع العمل الفني الحقيقي الذي يرتكز إلى انصهار المضمون والشكل، النفس والجسم، الداخل والخارج واتحادهما، أما – هنا – فعلى العكس من ذلك، فكل شيء يرتكز إلى انفصال الشكل عن المضمون،

ولهذا يتجلى الفن في هذه المرحلة بوصفه تعبيرا ذاتيا عن الشاعر، أي بالمعنى الحرفي لكلمة الصانع Poet [*].

ولهذا يمكن أن نميز – في هذه الأعمال التي يختار الفنان فيها شكلا معينا لكي يقدم مضمونه – بين الأجزاء الضرورية في العمل الفني، وبين الأجزاء الثانوية التي أضافها الشاعر إلى هذا العمل الفني على سبيل زخرفة المضمون الذي يقدمه، مثل استخدامه للمحسنات البديعية، فهذه المحسنات تضعف العمل الفني – من وجهة نظر هيجل – على الرغم من أنها تعتبر عند القدماء من مقومات الشعر التقليدية، لأن المدلول لابد أن يهيمن على الصورة التي ليست في النهاية سوى وسيلة لإظهاره[80]، ولذلك يناقش هيجل هنا الأساليب المختلفة التي يستخدمها الشاعر لإبراز المدلول مثل

(*) يستخدم أرسطو هذه الكلمة بمعنى الصانع والشاعر، انظر "فـن الشاعر" لأرسطو الترجمة العربية ص ٥٧، لإبراهيم حمادة.

(80) Hegel: OP. Cit., P. 396.

اللغز Riddle، والتمثيل الحكائي Allegory [**]، وفيها يتغلب المدلول المجرد على الشكل الخارجي، وأنواع التشبيه مثل: التشبيه Comparison، والاستعارة Metaphor، والصورة الذهنية Image، والصورة المجازية Imagery، وسوف نعرض لكل أسلوب منها على حدة.

- إن اللغز Riddle عند هيجل يدخل في عداد الرمزية الواعية ويختلف عن الرمز، من حيث إن من يطرح اللغز يعرف المدلول أتم المعرفة، ويختار عن قصد الشكل الذي يخمن على أساسه، بينما الرموز تبقى على الدوام بلا حل، فالفن المصري القديم يبدو رمزيا يستعصي عن إيجاد حل له،

[**] مصطلح Allegory من المصطلحات صعبة الترجمـة، فهـي تعني القصص الرمزية، ولكن ترجمتها بهذا قد يخلط بينها وبين الحكاية الرمزية Fable وبعض المترجمين ينطقونها كما هي مثل د. محمـد عصفور في "مفاهيم نقدية". ويترجمها مجدي وهبه في معجمه بالمجاز أو القصة الرمزية، أو القصص الرمزية، انظر مجدي وهبه ص ١٠.

بينما اللغز يحمل في داخل ذاته حله، واللغز[**] عادة يحمل تركيبة ذاتية، يتعمد فيها صانع اللغز أن تكون مشتتة ومتنافرة، ويمكن استخلاص الحل، إذا تم فهم الوحدة على أنها حامل لهذه المحمولات المشتتة[81].

- أما التمثيل الحكائي (القصص المجازي) Allegory، فهو يسعى إلى تمثيل الأفكار العامة تمثيلا حسيا، يكون في متناول الإدراك، وهي تفصح عن المدلول بكل الوضوح

[**] يرجع اللغز Riddle أو (الفزورة) إلى عهد بعيد في صـوره الأدبية، فنجده مستعملا مثلا في الأساطير الآشورية واليونانية القديمة، حيث تصور ألسنة – على سبيل المثال – شجرة لها اثنا عشر غصـنا، ويذبل الواحد تلو الآخر، ثم ينمو من جديد، والألغاز القديمة كانت ذات صلة بالرمزية والمجاز، ويرى هيجل أن اللغز يدخل في فـن الكـلام، ويمكن أن يجد له مكانا في الفنون التشكيلية وفي هندسة الحدائق، حيث يرسم اللغز الذي يتطلب حلا، وينتمي اللغز – في أصوله التاريخيـة – إلى الشرق بوجه خاص، وإلى الحقبة الانتقالية من الرمزيـة الملهمـة والغامضة إلى الحكمة والشمولية الأقرب إلى الفن، واستطاعت شعوب بأكملها ممارسة هذا النوع والتفنن فيه مثل العرب والاسكندنافيين.

[81] Ibid: P. 398.

الممكن، بأن تتوفر له غلافا شفافا خارجيا، وتبقى مدلولات التمثيل المجازي رغم طابعها المجرد مدلولات واضحة ودقيقة[82].

وإذا كان ف. ف. شليجل يرى "أن كل عمل فني هو عبارة عن تمثيل مجازي، فإن هذا ليس صحيحا إلا إذا كان المقصود به: أن كل عمل فني ينبغي أن يمثل فكرة عامة وأن يتضمن مدلولا حقيقيا، لأن التمثيل المجازي Allergory وحده لا يكفي لتقديم الفن، لأنه إذا كان كل قيمة الـAllegory هو إضفاء الطابع العمومي على الأحداث الفردية، فإن كل حدث في العالم الإنساني يتضمن قدرا من العمومية، وهذه التجريدات موجودة سلفا في الوعي، دونما حاجة إلى تجشم عناء فعل التجريد، وهي تجريدات نثرية عادية لا فضل للفن فيها. وانتقد هيجل ما كتبه "فنكلمان" (١٧١٧ – ١٧٦٨) عن التمثيل الحكائي، وبين أن "فنكلمان" يخلط بين التمثيل الحكائي والرمز. ويرى "هيجل" أن النحت

---

(82) Ibid: P. 399.

لا يستطيع أن يستغني عن التمثيل الحكائي، لا سيما فن النحت الحديث الذي يستخدمه لإبراز العلاقات المميزة للفرد الذي يراد تمثيله[83]. وينتمي التمثيل المجازي – بشكل عام – إلى الفن الرومانسي في العصر الوسيط، لأن العصر الوسيط كان يحفل بالموضوعات التي لها أبعاد كلية، ويريد الفنان أن يضفي عليها شكلا يقربها من التمثيل الحسي، فمثلا العذراء والمسيح وأعمال الرسل ومصائرهم هي موضوعات أقرب للتصورات المجردة والعامة، والتمثيل العيني لن يكون له في هذه الحالة سوى أهمية ثانوية، ولذلك فالتمثيل المجازي هو الشكل الأمثل لتصوير مثل هذه الموضوعات، ولذلك نجد دانتي في الكوميديا الإلهية يلجأ لاستخدام التمثيل المجازي.

- أما الاستعارة Metaphore فهي تشتمل على جميع خصائص التمثيل المجازي، بمعنى أنها تعبر عن مدلول واضح – في ذاته – بواسطة ظاهرة مقتبسة من الواقع العيني

---

(83) Ibid: P. 401.

تشبه له وهناك صلة ما بينهما، وإذا كان التشبيه يقوم على الانفصال بين المدلول أو المعنى، وبين الصورة فإن هذا الانفصال غير الموجود في الاستعارة، ولهذا يرى أرسطو أن التشبيه ينطوي على كيف لا وجود له في الاستعارة[84]، فالتعبير الذي يعتمد على الاستعارة ليس له سوى وجه واحد هو الصورة، أما المدلول بالمعنى المحدد له فإنه ينبثق من المجموع مباشرة الذي تؤلف الصورة جزءا من أجزائه، ومن أمثلة الاستعارات عبارات: "بحر من الدموع" أو "نضارة الوجنات الربيعية". ولذلك لا يمكن فهم هذه التعبيرات إلا بمعناها المجازي وليس بمعناها الحقيقي، والسياق الكلي للنص أو الجملة التي توجهنا مباشرة نحو هذا التأويل المجازي. وهناك أنواع وأشكال مختلفة من الاستعارة[*]،

---

(84) Ibid: P. 403.

(*) عرف الناقـد الإنجليـزي أ. أ. ريتشـاردز I. A. Richards عناصر الاسـتعارة وأنواعهـا فـي كتابـه فلسـفة البلاغـة The Philosophy of Rhetoric (١٩٦٣)، فالاستعارة عنده عملية تماثـل بين الفحوى Tenor والمركبة Vehicle تحت تأثير عنصر ثالث هـو =

ويرى هيجل أن كل لغة بما هي لغة تنطوي على عدد كبير من الاستعارات والدليل على ذلك أن اللفظة التي لا يكون لها – في بادئ الأمر – سوى مدلول حسي، تكتسب على المدى الطويل مدلولا روحيا[85]. (مثال ذلك في اللغة العربية أن كلمة عطف التي كانت تعني الميل أو الانحراف في السير، أصبحت تعني معاني روحية). وفائدة الاستعارة هي تطهير لحاجة الروح والنفس إلى عدم الاكتفاء بالبسيط أو العادي،

=

الأساس Ground، وهو العنصر التجريدي الذهني البحت، وقد قسـم علماء اللغة المحدثون الاستعارة أربعة أقسـام، الاسـتعارة المجسـمة Anthropomorphic وهي تلك التي تنسب صفات بشري إلى ما ليس هو ببشرى والاستعارة المادية Concretive وهي تلك التـي تضـفي مادة على ما هو مجرد والاستعارة الباعثة للحياة Animistic وهي تلك التي تعطي صفات حيوية لما ليس بحي، والاستعارة النقليـة الحسـية Synaesthetic وهي تلك التي تنقل المعنى من مجال حسي معين إلى مجال حسي آخر.

(85) Hegel: Aesthetics, P. 404.

وإلى الارتفاع والتسامي، طلبا لمزيد من العمق، ويستشهد هيجل بمثال على ذلك ما تقوله جوليا Julia في مسرحية "عبادة الصليب" لكالدرون Calderon (١٦٠٠ – ١٦٨١) وهو شاعر مسرحي إسباني، له مسرحيات كوميدية وتاريخية منها "الحياة حلم"، و "عبادة الصليب"، و "الساحر العجيب"، حين يقع بصرها على جثة أخيها: "كم أتمنى أن أغمض عيني عن رؤية الدم البريء الذي يصرخ مطالبا بالانتقام"[86] فهذه الاستعارة وغيرها تعبر عن العاطفة العميقة داخل النفس التي تستبدل بالموضوع المدرك مباشرة بموضوع آخر، بحثا عن أنماط تعبير جديدة تظهر ما يختلج في أعماق النفس من عنف وقوة. ولذلك قد تكون الاستعارة نتاج خيال مبدع جامح لا يستطيع أن يتمثل موضوعا ما في شكله العادي، ولكن إذا غالى الفنان وأسرف في استخدام الاستعارات، فإن هذا يرغم على وقف تمثلاته، وتلهيه عن عمله وتبعده عن الهدف الرئيسي للعمل الفني، لأنها تصرفه إلى ابتكار الصور التي

---

[86] Ibid: P. 406.

قد لا يكون لها ارتباط مباشر بالموضوع ومدلوله، وقد اشتهر الشرق – بشكل خاص – في استخدام الاستعارة والتعبير المجازي، وخاصة الشعر في الحقبة الإسلامية[87].

- أما الصورة Image فهي تقع في مكانة وسطى بين الاستعارة والتشبيه، فهي تتشابه مع الاستعارة، حتى يمكن أن نعدها استعارة متطورة، وهي تختلف مع التشبيه في أن المدلول Meaning في الصورة لا يمكن إدراكه في ذاته وبالتعارض مع الواقع الخارجي العيني الذي تقام علاقات تشابه صريحة بينه وبينها. والصورة هي عبارة عن اقتران ظاهرتين أو حالتين مستقلتين تقوم إحداهما بدور المدلول، وتتولى الأخرى وضع هذا المدلول في متناول الإدراك، وأفضل مثال لذلك قصيدة "جوته" المعروفة باسم "نشيد محمد"[88] ومضمون هذه القصيدة هو تصوير جوته لسيدنا "محمدﷺ" ورسالته على أنها مثل صورة النبع الذي ينبثق من

---

(87) Ibid: P. 408.

(88) Ibid: P. 409.

الصخر، وتتدفق عيونه، ثم يسقط ويعاود انبثاقه من جديد في الهول في شكل ينابيع، وجداول فوارة. وعنوان القصيدة هو وحده الذي يشير إلى هذه الصورة الباهرة التي تمثل الظهور المفاجئ لمحمد صلى ا عليه وسلم وسرعة انتشار دينه واجتماع الشعوب بطوع إرادتها تحت لواء عقيدة واحدة[89].

- إذا كانت الاستعارة والصورة تشخصان المدلول، دون أن تفصحا عنه، بحيث نجد أن كيفية اقتران الصور والاستعارات هي وحدها التي تدل مباشرة على ما تعنيه هذه الصورة والاستعارات فإن في التشبيه Simile، نجد أن الصورة والمدلول كل منهما ينفصل عن الآخر، تمام الانفصال، وكل منهما له وجوده المستقل، وإن تفاوت أحدهما عن الآخر في وضوحه، ولكن بعد انفصالهما يعقدان صلات وأواصر وذلك لما بينهما من تشابه. وقد يبدو التشبيه وكأنه تكرار محض، بينما الفنان يستخدمه – في الحقيقة – لكي يبث الحياة في وصف ما، أو لرفع درجة وضوحه، وكثرة

---

[89] Ibid: P. 409.

التشبيهات في الشعر، تثقله وقد تجعله منفرا، على عكس الاستعارة والصورة اللتين يحتاجهما الشعر. ويدلل التشبيه على قدر من الجرأة في التخيل بمعنى أن ينشط إزاء موضوع ما، أو مدلول ما، لكي يجذب إلى هذا الموضوع أشياء بعيدة عنه كل البعد خارجيا، لكي يجذبها إلى دائرة مضمون واحد، ولكي يثري المضمون بعالم غني من الظواهر المتنوعة[90]، وتعتمد قدرة الخيال على ابتكار الأشكال وجمع الأشياء المتنافرة في حزمة واحدة من خلال التشبيه[*]. ويميز هيجل بين "التشبيه الغنائي"، و "التشبيه

---

(90) Ibid: P. 410 – 411.

(*) في معرض مناقشة هيجل لقضية استخدام التشبيه علـى لسـان الأشخاص في المسرحيات يرد هيجل، على الرأي الذي ينتقد "شكسبير" لأنه يكثر من استخدام التشبيه على لسان أبطاله، بينما هم فـي ذروة الألم، بأن التشبيه عند "شكسبير" يمثل درجة مـن درجـات التحـرر، والتشبيه هو ضرورة على المستوى الداخلي للشخصية لتتجـاوز مـا يعتمل في داخلها، وله ضرورة فنية في أنه يعمل لدى المتلقي الإحساس بالألم.

=

الملحمي"، فالتشبيه الغنائي ينجم عن عاطفة مستغرقة في محتواها، ولذلك تحاول أن تعبر بمعان جديدة عما يختلج في داخل النفس، بينما التشبيه الملحمي الذي يكثر لدى هوميروس – بوجه خاص – يهدف إلى صرف الانتباه عما يختلج النفس من فضول وتوقع ليجعلنا نركز على الابتكارات الهادئة والجميلة.

ويمكن أن نوجه النقد إلى هيجل في عرضه لهذه الصور والأساليب الفنية، فرغم أنه أدخلها في مذهبه العام لتطور الفن، إلا أنه لم يضف جديدا إليها، ويبدو حديثه في هذا الجزء، وكأنه يكرر ما سبق أن ردده النقاد وعلماء البلاغة من قبل، دون أن يضيف تحليلا جديدا، وقد يرجع هذا إلى أن هذا الكتاب – "الاستطيقا" – كان في الأصل مجموعة من المحاضرات، وبالتالي فهو يحتمل التفصيل لكل جزئية من الجزئيات.

=

See: Hegel: PP. Cit., P.

ويختم هيجل حديثه عن الفن الرمزي بالحديث عن أشكال الفن التي تتميز بالانفصال التام بين المضمون والشكل، مما أفضى إلى انحلال الفن الرمزي، ففي هذه المرحلة، نجد أن مدلولا، أو مضمونا مكتملا، ولكن بدون شكل، وهذا ما نجده في "الشعر التعليمي" و "الشعر الوصفي" حيث نجد فيهما الشكل متعارضا تماما مع المدلول أو المضمون، والقصيدة التعليمية Didactic Poem هي عبارة عن مدلول مكتمل، وشكل فني ملتصق به من الخارج، والجانب الخارجي ليس له أي دور في تشكيل المدلول، فالشاعر حين يكتب "قصيدة تعليمية"، لا يأخذ من الشعر سوى هذا الوزن أو ذاك، ويعتمد على لغة متكلفة، ويكثر من الصور والتشبيهات، ولكنه لا ينفذ إلى المضمون ويشكل معه وحدة واحدة، وهذا ما نجده في قصيدة لوقراسيوس Lucretius "في الطبيعة"، حيث يعرض فيها فلسفة الطبيعة الأبيقورية[91]. أما الشعر الوصفي Descriptive Poetry فهو يختلف عن الشعر التعليمي،

---

(91) Ibid: P. 423.

لأنه يبدأ من مدلولات مكتملة في الوعي، وإنما يبدأ من أشياء خارجية كالمناظر الطبيعية أو فصول السنة، يتخذها موضوعات مأخوذة في ذاتها، ويصف ظاهرها الخارجي دون أن يضيف أي عنصر روحي، ولهذا فالشعر الوصفي لا يقدم سوى مظهر واحد من مظاهر الفن الحقيقي، أي مظهره الخارجي، الذي يعبر عن واقع الروح[92].

ولهذا يرى هيجل أن الفن يتنافى مع التمسك بهذين النوعين التعليمي والوصفي، لأن الفنان يحاول إيجاد الصلة بين الواقع الخارجي وبين ما هو متصور داخليا، كمدلول بين الكلي المجرد وظاهرة العيني الواقعي، لأن العمل الفني الذي يعجز عن إعطاء تمثيل مطابق لموضوعه الأساسي، لابد أن يتخذ شكلا غير مناسب. وإذا أردنا أن نحقق هذا فعلينا أن نودع الرمزية لأنها تعني الاتحاد غير الكامل بين روح المدلول وشكله الجسماني.

---

(92) Ibid: P. 424.

٢- الصــورة الكلاســيكية للفــن The Classical Form of Art [*]:

إذا كان هيجل قد بين في "الصورة الرمزية للفن" الانفصال بين الشكل والمضمون فإن التقدم الذي حققه الفن في الصورة الكلاسيكية يتمثل في تحقيق الاتحاد بين

---

[*] بالنسبة لتحديد معنى مصطلح الكلاسيكية عند هيجل، فإن هيجل يرى أنه يمكن اعتبار كل عمل فني كامل كلاسيكيا، مهما كان طابعـه رمزيا أو رومانتيكيا، لكن ما يميز صورة الفن الكلاسيكية في تـاريخ الفن عند هيجل هو التفاعل الكامل بين الفردية الحـرة داخليـا، وبـين الواقع الخارجي، هذا الواقع الذي من خلاله تتظـاهر تلـك الفرديـة، وينطبق المفهوم السابق للكلاسيكية على أشكال الفن الخاصة التي تتولى مهمة تمثيل المثال الكلاسيكي، مثل النحت والشعر الملحمي، وبعـض أنواع الشعر الغنائي والأشكال النوعية للمأساة (التراجيـديا)، والملهـاة (الكوميديا) وهذه الفنون تقدم لنـا درجـات التطـور لصـورة الفـن الكلاسيكي، فإذا كان النحت يعبر عن قمة الفن الكلاسيكي، فإن بعـض أشكال المأساة والملهاة تعبر عن انحلال الفن الكلاسيكي لنـدخل فـي مرحلة أخرى هي الفن الرومانتيكي.

المضمون وبين الشكل المطابق له. وإذا كنا نلتقي في الفن الرمزي ببدايات الفن، فإن الفن الكلاسيكي – على النحو الذي ظهر عند اليونان – يمثل تحقيقا لماهية الفن. ومضمون "صورة الفن الكلاسيكي" ليس مضمونًا مفارقًا، كما هو الحال في "الفن الرمزي"، لأن المضمون كان ممثلا من خلال الطبيعي، الذي يؤخذ كجوهر كلي عام، بحيث ينفي عنه فرديته، لأن الفردية كانت عاجزة – بحكم طبيعتها – عن تمثيل الكلي، ولذلك نجد في "الرؤية الهندوسية للعالم" المضمون الداخلي المجرد – في جانب – والواقع المتعدد الأشكال للوجود الإنساني والطبيعي – من جانب آخر – وكان الفنان ينتقل باستمرار من جانب لآخر، وهو يشتد به القلق، لكي يحقق الاتحاد بينهما، ولذلك انتهى به الأمر – في النهاية – إلى إبداع ألغاز Riddles. ويرجع السبب في ذلك إلى أن الكلي أو الواحد، الذي يشكل المدلول الأساسي للفن، في تلك الفترة، لم يبلغ بعد درجة معينة من الدقة والتمايز بحيث يمكن أن يتجسد في شكل شخصي فردي، وبحيث يمكن تصوره كروح ويمكن تمثيله في شكل حسي مطابق لمضمونه الروحي، ولأن التجريد الذي يصادر على المبدأ

المطلق، يجعل الواقع الظاهري، غير الجوهري، عاجزا عن إبراز المطلق في شكل عيني محدد. ولهذا فإن بداية الفن الكلاسيكي ترتبط عند هيجل بنمو واستقلال الحرية الفردية للشخص، لأن الاستقلال الفردي يقر بواقعية الموضوعات والأشياء. ولذلك فإن مضمون الفن الكلاسيكي حر ومستقل، بمعنى أنه ليس مدلولا لشيء ما، بل هو مدلول في ذاته، ويحمل في نفسه تأويله أيضا. وإذا أراد الفن أن يبلغ مثله الأعلى، أي يصل إلى التوازن والانسجام بين الصورة والمضمون، فإن هذا لا يحدث إلا إذا كان المضمون عينيا، حيث يجد المضمون شكله – وهو المبدأ الذي يظهره – في داخل ذاته. صحيح أن المدلول ملزم بالرجوع إلى الطبيعة، وذلك لكي يتمكن من السيطرة على الخارج، الذي لن يكون له وجود موضوعي، إلا من أجل التعبير عن الروح. وبفضل هذا التداخل بين الروحي والطبيعي، فإن الروح الحر الذي يسعى الفن لإعطائه واقعا مطابقا له بحيث يكون فردية

روحية متعينة ومستقلة في ذاتها وتكون ممثلة في شكل طبيعي، ولهذا يشكل ما هو إنساني مركز الجمال والفن الحقيقي ومضمونه[93]، ولذلك لابد أن يكون الإنساني – المراد تمثيله في العمل الفني – فرديا متعينا، وتعبيرا خارجيا. ويمكن أن نتساءل: ما هو طبيعة هذا الشكل المتعين الذي يمكن أن يحقق هذه الوحدة مع الروح دون أن يكون إشارة إلى المضمون المتجسد في هذا الشكل؟

إن العلاقة التي كانت سائدة في نمط الفن الرمزي بين المدلول والشكل لا تتغير، إلا إذا أصبح الشكل – في ذاته – مدلولا خاصا به، وهذا ما يتحقق في الشكل الإنساني، لأنه وحده القادر على الكشف عن الروحي بصورة حسية، لأن المادية الخارجية للإنسان تشكل انعكاس الروح، فكل تكوين الإنسان ينم – بشكل عام – عن طابعه الروحي، لأن الروح هو الداخلية Inner التي تنتمي إلى الجسم، بحيث لا يكون للجسم أي مدلول سوى ما تقدمه الروح. ووظيفة

---

(93) B. Bosanquet: A History of Aesthetic, P. 347.

الفن هي أن يمحو الفارق بين الروحي والطبيعي، وأن يحمل الجسم الخارجي بإعطائه شكلا حيا، ممتلئا بالروح، وبفضل هذا النمط من التمثيل الفني، فإن الفنان يبتعد عن كل عنصر رمزي في الشكل الخارجي، لأن صورة الفن الكلاسيكي تضع حدا للتكلف والتشويه والتعقيد الذي تفرضه صورة الفن الرمزي، لأن الروح حين يدرك ذاته كروح فإن علاقته بشكله المتطابق معه تنطوي على هذا الإدراك، وبالتالي لا يحتاج الفن الكلاسيكي إلى محاولة التقريب التي يقوم بها الخيال بين الروح (المضمون) والشكل الخارجي. وهذا يعني أن النمط الكلاسيكي للفن يظهر حين تصل الروح في تطورها إلى مرتبة التحرر من الطبيعة وتسمو عن التجسدات الحيوانية لتتخذ من الشكل الإنساني مظهرا لها، وعندئذ تدرك الروح ذاتها منفردة ذات شخصية[94] ولذلك فإن الفن الكلاسيكي يسعى إلى التشبيهية فتصور المطلق في ثوب الفردية البشرية، والنزعة التشبيهية[*] – وهي نزعة تصور

---

[94] د. أميرة حلمي مطر: فلسفة الجمال "مرجع سبق الإشارة إليه" ص ١٢٠.

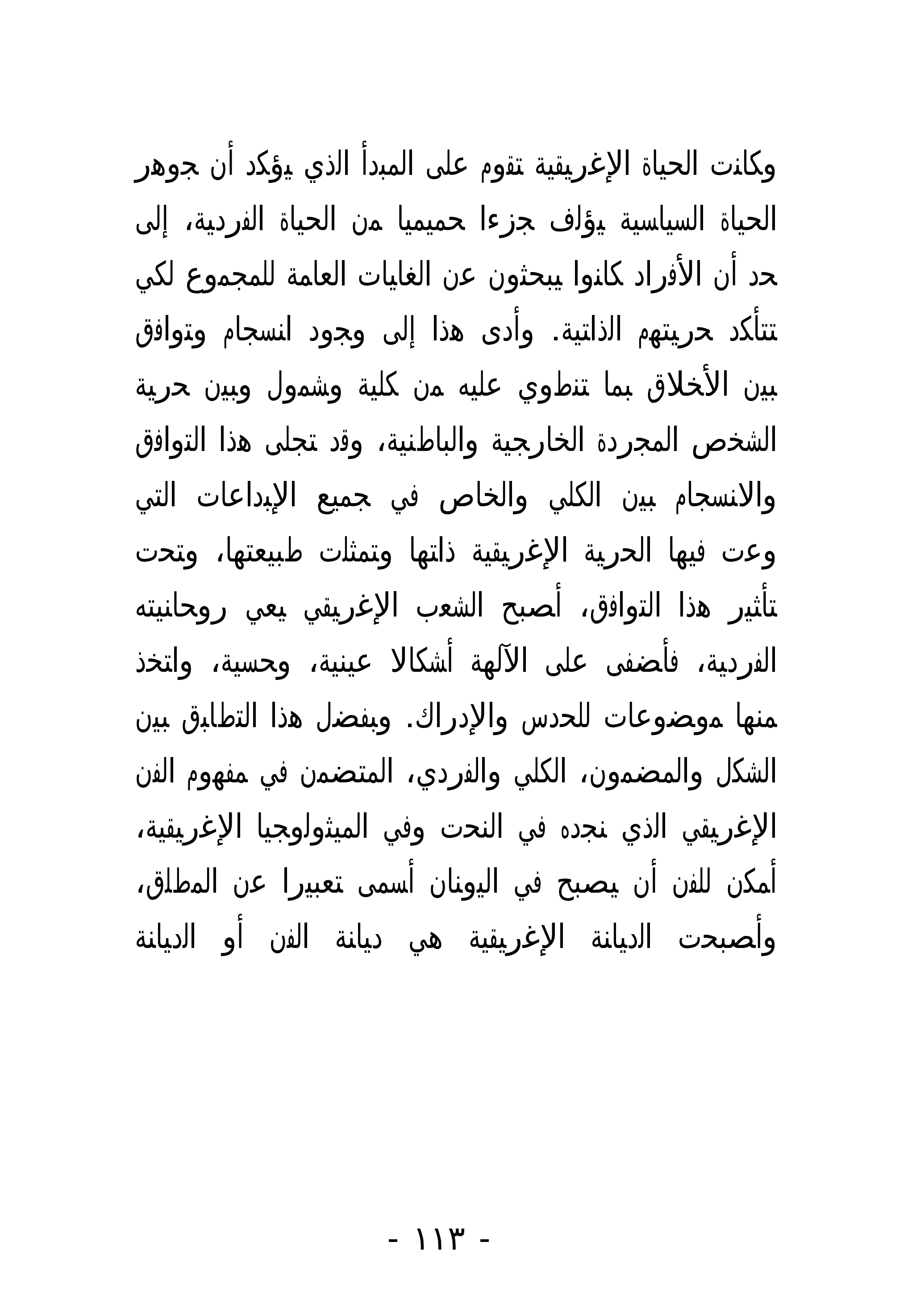
[*] (Anthropomorphism).

ا في صورة بشرية، وتضفي على الآلهة صفات الإنسان – وهي السمة الرئيسية البارزة في الفن الكلاسيكي عن الإغريق، ولقد سبق لكسينوفان أن احتج على هذه الطريقة في تمثيل الآلهة بصورة بشرية، وقال: إن هذا معناه، أنه لو وجد بين الأسود نحاتون، لكانوا أعطوا آلهتهم الشكل الأسدي، ولكن هيجل يرد على هذا الرأي بمثل فرنسي، وهو إذا كان ا قد خلق الإنسان على صورته، فقد رد الإنسان التحية بمثلها، وخلق ا على صورة الإنسان[95].

وقد تحققت – تاريخيا – الصورة الكلاسيكية للفن في الحضارة الإغريقية القديمة، فالجمال الكلاسيكي بتشكيلاته اللامتناهية من المضامين والموضوعات والأشكال، كان من إبداع الشعب اليوناني الذي كان يحتل الوسط المتناسب بين الحرية الواعية الذاتية وبين الجوهر الأخلاقي بمعنى أن الفرد كان حرا ومستقرا في ذاته، وفي نفس الوقت لم يكن منفصلا عن المصالح العامة للدولة الواقعية وعن الحرية الباطنية،

---

(95) Hegel: Op. cit., P. 435.



وكانت الحياة الإغريقية تقوم على المبدأ الذي يؤكد أن جوهر الحياة السياسية يؤلف جزءا حميميا من الحياة الفردية، إلى حد أن الأفراد كانوا يبحثون عن الغايات العامة للمجموع لكي تتأكد حريتهم الذاتية. وأدى هذا إلى وجود انسجام وتوافق بين الأخلاق بما تنطوي عليه من كلية وشمول وبين حرية الشخص المجردة الخارجية والباطنية، وقد تجلى هذا التوافق والانسجام بين الكلي والخاص في جميع الإبداعات التي وعت فيها الحرية الإغريقية ذاتها وتمثلت طبيعتها، وتحت تأثير هذا التوافق، أصبح الشعب الإغريقي يعي روحانيته الفردية، فأضفى على الآلهة أشكالا عينية، وحسية، واتخذ منها موضوعات للحدس والإدراك. وبفضل هذا التطابق بين الشكل والمضمون، الكلي والفردي، المتضمن في مفهوم الفن الإغريقي الذي نجده في النحت وفي الميثولوجيا الإغريقية، أمكن للفن أن يصبح في اليونان أسمى تعبيرا عن المطلق، وأصبحت الديانة الإغريقية هي ديانة الفن أو الديانة

الجمالية[96].

ويرى هيجل أن صورة الفن الكلاسيكي، التي تعبر عن الاتحاد والاندماج بين الشكل والمضمون لم تتحقق من تلقاء نفسها، وإنما هي إبداع قد حققه الروح، فما دام مضمون الفن وشكله كلاهما حر، فإن الدور الذي يلعبه الفنان في صورة الفن الكلاسيكي يختلف عن الدور الذي يلعبه فيما مضى، لأن إنتاجه – هنا – هو إنتاج إنسان يعرف ما يريده، ويستطيع أن ينفّذ ما يريده، بمعنى أن الفنان الخالق في الفن الكلاسيكي، لديه فكرة واضحة عن المضمون الجوهري الذي يريد التعبير عنه، كما لديه الأسلوب والقدرة الفنية اللازمة لتحقيقه. ويشرح هيجل السمات التي تميز هذا الدور الذي يقوم به الفنان في الفن الكلاسيكي، وأول هذه السمات: أن الفنان الكلاسيكي حر، لأنه من ناحية مضمون العمل الفني، لا يعيش القلق الذي يعانيه الفنان في الفن الرمزي، الذي يكون همه الأول هو العثور على مضمونه وتوضيحه، بينما

---

[96] Ibid: P. 436.

الفنان الكلاسيكي يجد مضمونه جاهزا، وهو يعثر على مادته في المعتقدات الشعبية، وفي الأحداث التي يشهدها، والتي تثبتها الخرافات وتتناقلها الأمثال، ولذلك يشعر الفنان بحريته أما هذه المادة الموضوعية، فالمضمون الجاهز – هنا – يعني أن الفنان لا يسعى إلى خلق مضمون محدد يقوم بتمثيله الفني، بينما تجد الفنان الكلاسيكي يضع يده على أي موضوع ويعرضه بملء حريته. ولذلك فقد اقتبس الفنانون الإغريق موضوعاتهم من منهل "الديانية الشعبية"، وكذلك شعراء التراجيديا لم يبتكروا المضامين التي قدموها ولكن قد يقال إن الفنان في فن الجليل Sublime Art قد يجد المضمون جاهزا، ولكن الفرق – هنا – هو أن موقف الفنان في فن الجليل – يبدو مجردا من الذاتية والاستقلال الفردي، بينما الفنان الكلاسيكي يمتلك تلك الفردية الجوهرية الحرة التي تؤلف مفهوم وماهية الفن الكلاسيكي[97].

والسمة الثانية التي تميز الدور الذي يقوم به الفنان في

---

(97) Ibid: P. 438.

الفن الكلاسيكي، هي أن هذا الفنان حين يجد مضمونه جاهزا، فإنه لا يحتار بين الأشكال المختلفة التي يمكن أن يعين – من خلال المضمون، وأيضا لا يترك لنفسه ولخياله العنان – كما هو حال الفنان في الفن الرمزي – وإنما يحدد نفسه بحيث إن المضمون – ذاته – هو الذي يعين – في الفن الكلاسيكي – شكله بملء الحرية، بحيث يبدو الفنان وكأنه ينفذ ما هو متضمن سلفا في الفكرة، ولذلك يحذف الفنان الكلاسيكي كل ما يبدو ثانويا في الشكل، ويطور المدلول – المضمون – الذي يتبناه إذا أراد تطوير الشكل – ولهذا فهو لا يقيد نفسه بمضمون ثابت وساكن[98]. والسمة الثالثة أن الفنان الكلاسيكي يعمل لصالح ديانة شعبه وبلاده، إذ يستخدم حرية حركة الفن، ليجعل المعتقدات الدينية والتمثلات الأسطورية أكثر وضوحا ودقة[*][99]. والسمة

---

(98) Ibid: P. 439.

(*) يرى هيجل أن التطور الذي أحرزه الفن الكلاسيكي كـان فـي إطار ديانة ما، بمعنى أننا لا نستطيع أن نفهم الفن المصري القديم دون فهم عميق للديانة المصرية القديمة، لأن الديانة المصرية القديمة تظهر

=

الرابعة التي يتميز بها الفنان الكلاسيكي، هي أنه يمتلك مهارة فنية عالية، لأن الفن الكلاسيكي يفترض مستوى مرتفعا من الكمال الفني لدى الفنان، بحيث تجعل تبعية المادة الحسية لأوامر الفنان شيئا ممكنا، لأن هذه المهارة العالية في نحت الأحجار الصلدة مثلا، تجعل الفنان قادرا على تنفيذ كل ما تقضيه الروح، وكل ما يطابق تصوراته. ولذلك لابد أن يكون أسلوبه اليدوي متقدما للغاية. ولهذا لا يمكن أن نتصور أن تماثيل النحت اليوناني يمكن تنفيذها بدون مهارة يدوية عالية. لهذا يمكن اعتبار كل تمرين وتدريب على تطويع المادة الوسيطة للفنان هو تقدم يرافق تقدم المضمون والشكل.

والحقيقة رغم تأكيد هيجل على أهمية الدور الذي يلعبه

=

في رؤية الإنسان المصري للعالم، وبالتالي فهي مسئولة عن الأشـكال الخارجية التي بدا بها الفن المصري لا سيما نماذج التماثيـل الهائلـة الحجم في النحت المصري.

(99) Ibid: P. 441.

الفنان في الفن الكلاسيكي إلا أنه لا يرى أن الفن الكلاسيكي طفرة منعزلة من تطور الفن، وإنما هو يربط ما بين صورة الفن الرمزي وصورة الفن الكلاسيكي، بحيث يمكن القول بأن الفن الكلاسيكي هو نتيجة للتطور والصيرورة التي مر بها الفن الرمزي. ولهذا فهو يرى أنه لا يمكن أن نصل إلى صورة الفن الكلاسيكي، إلا إذا تتبعنا تطور نمط التمثيل الرمزي، الذي يفضي إلى الكلاسيكية، فهذا التقدم للفن الرمزي باتجاه الفن الكلاسيكي لم يكن ممكنا أن يتم إلا بفضل تكثيف المضمون وتساميه إلى الفردية الواعية التي تستخدم في التعبير عن نفسها الجسم الإنساني التي تدب فيه الحياة والروحية.

ولهذا يعرض هيجل في الجزء الأول من حديثه عن صورة الفن الكلاسيكي، الشروط التاريخية التي أدت إلى ظهور الفن الكلاسيكي، ويعني بهذه الشروط المقدمات اللازمة والضرورية التي أدت إلى ظهور الفن الكلاسيكي - وهذه الشروط – قد تحققت بعد أن تغلب الإنسان على كل ما هو سالب وناف للمثال الكلاسيكي، أي تجاوز كل ما يعارض تحقيق وحدة الشكل والمضمون وتتبع – في

الجزء الثاني – صيرورة وتطور الفن الكلاسيكي، منذ بداياته الأولى، حتى يصل إلى المثال الحقيقي للفن الكلاسيكي الذي يتمثل في عالم الآلهة الإغريقية فيدرس تطوره – من زاوية – الفردية الروحية، ومن زاوية الشكل الحسي الذي يرتبط بها مباشرة وفي الجزء الثالث، يعرض لانحلال صورة الفن الكلاسيكي، حيث نجد الذاتية لا تجد في الأشكال المبدعة حتى ذلك الحين تعبيرا عن الواقع كما يتصوره، ولهذا تستلهم مضمونا مستعارا من عالم روحي جديد، وهذا ما يفتح لنا أبواب مضمار آخر هو مضمار الفن الرومانتيكي[100].

---

[100] Ibid: P. 442.

أ) عملية تشكيل النمط الكلاسيكي في الفن:

The Process of Shaping the Classical Art Form:

حين يحلل هيجل صيرورة أشكال صورة الفن الكلاسيكي، فإنه لا يقدم تأريخا للفن فحسب وإنما تأريخا للدين والعرف والقانون والأوضاع الاجتماعية والسياسية، أي تأريخا للحضارة، ولهذا نكرر القول، إن الفن عند هيجل هو الحضارة ذاتها، وليس هناك انفصال بينهما، وإذا كان هيجل يرى أن صورة الفن – أي فن – تتحدد برؤية الإنسان للعالم، التي اتخذت – في البداية – صورة الدين، فإن الوصول إلى الفن الكلاسيكي، يقتضي تحليل الصورة التي آلت إلى اليونان عن الدين[101]، بحيث صار الفن تعبيرا عن الدين، وأصبح الجمال هو الديانة التي تدين بها اليونان، في ظل الفردية الروحية، ولهذا فإن السؤال الأول الذي يطرحه هيجل في

(101) Ibid: P. 443.

بداية حديثه عن صيرورة أشكال الفن الكلاسيكي هو: هل اقتبس الإغريق ديانتهم من شعوب أخرى؟ أم كانت من إنتاج بيئتهم الخاصة، وتكمن أهمية هذا السؤال في تحديد مضمون الديانة اليونانية، ولأن ا كان – في هذه المرحلة التاريخية – من تاريخ الإنسانية، هو الذي يطرح لنا رؤية الإنسان للعالم وللمطلق وبالتالي يتحدد الشكل الفني والمضمون الروحي بناء على هذا الدين[102].

ولا ينفي هيجل وجود صلات أو تأثير لشعوب الشرق ودياناتها على الإغريق، ولكنه يرى أنه لا يمكن أن نرد الميثولوجيا اليونانية بكاملها إلى شعوب أخر، لأن العلاقة بين الإغريق وغيرهم من ديانات الشعوب الأخر كانت متعارضة، أو على حد تعبيره علاقات تحويل سلبي Negative Transformation ويقصد بهذا، أن اليونان حين اقتبسوا بعض الأفكار والعناصر من الشرق ومصر

---

(102) Ibid: P. 443.

بشكل خاص[*]، فإنهم كانوا يقومون بتحويل في العناصر الجوهرية للعناصر المقتبسة، أي إعادة صياغة وتمثل لهذه العناصر بحيث تكون متفقة مع الروح اليونانية، وتكون مطابقة للمثال، ولهذا فإن تاريخ الدين من الشرق إلى اليونان، هو الذي يحدد صيرورة تكون الفن الكلاسيكي، بمعنى أن اختيار الفن الكلاسيكي للجسم الإنساني ليكون مطابقا للمضمون الروحي قد مر عبر ثلاث مراحل: أولها مرحلة انحطاط الحيوان The Degradation of the Animal وثانيها: الصراع بين الآلهة القديمة والجديدة بعد تجاوز الطبيعة العنصرية، وثالثها المرحلة التي تعبر عن الدين اليوناني ومصادره[103].

١- إذا كانت الحيوانات لدى الهندوس والمصريين مقدسة، وتتصدر الهيئة الحيوانية مكانة الصدارة في التمثلات

(*) يذكر هيرودتس أن هوميروس هريودس هما اللاذان خلقا الآلهـة الإغريقية، ولكنه كان يضيف في أثناء حديثه عن هذا الإله أو ذاك أنـه من أصل مصري.

(103) Ibid: P. 444 – 445.

الفنية، لأن هذه الشعوب – كانت – ترى فيها تجسيدا للإلهي، فإن الخطوة التالية نحو الفن الكلاسيكي كانت هي خفض القيمة السامية والمكانة التي تمتعت بها الحيوانات، ولذلك فإن التعبير عن انحطاط الحيوان كان هو مضمون التمثلات الدينية، والإبداعات الفنية في اليونان، وهذا ما يوضحه هيجل من خلال ثلاثة أمثلة: أولها: حين كان يقدم الحيوان كقربان للآلهة Sacrifice، ويفسر هيجل تقديم القرابين للآلهة، بأنها تظهر عزوف الإنسان عن الموضوع الذي ينذره لآلهته ويحظر على نفسه استعماله، ويلاحظ هيجل في هذا أن القرابين كانت لها سمة خاصة لدى الإغريق، ويستشهد في ذلك بما ورد في الأوديسا (النشيد الرابع عشر والنشيد الرابع والعشرون) حيث كان الإغريق يتركون القرابين من الحيوانات تلتهمها النار، وحاول بروميثيوس Prometheus أن يحصل من الإله على الإذن بألا يضحي الناس إلا بجزء من الحيوان الذي لا يستهلك وبأن يحتفظوا بالباقي

لاستهلاكهم الخاص[**] وهذا يعني أن الإغريق لا يقدمون الحيوانات كاملة كقرابين، وإنما يقدمون لهم الأجزاء التي لا تصلح للاستهلاك الآدمي، وثانيها: أن الميثولوجيا الإغريقية حافلة بمطاردة الإنسان للحيوان، فكان يضفي على الإنسان صفة البطولة حتى يقضي على حيوان يمثل تهديدا للإنسان، مثل خنق هرقاس لأسد نيميوس Nemean، وقضائه على أفعوان ليرنان Lernaean (وهي أفعى خرافية بسبعة رءوس، تعاود نموها كلما قطعت إلا إذا قطعت كلها بضربة واحدة) ومطاردة خنزير أرمنيثيا البري Erymthian Boar

---

[**] هناك أسطورة وردت في الأوديسا تروي أنه قد ذبح عجـلان، وأحرق كبداهما، ولف عظام العجلين في كيس من جلد الحيوان ولـف اللحم في كيس آخر مماثل للأول، وترك لكبير الآلهة أن يختار بينهمـا فأخطأ، واختار كيس العظم، وهكذا بقي اللحم محفوظا للإنسان، ولكـن كبير الآلهة حرم الإنسان من استخدام النار لإنضـاج اللحـم، فسـرق بروميثيوس النار وطار ليحملها إلى الإنسان.

See: Hegel: OP. cit., P. 446.

[104]، وهكذا نجد احتقار الإغريق للحيوانات لأنهم كانوا يعتبرون أن القضاء على بعض الحيوانات هو عمل باهر يرفع أبطاله إلى مصاف الآلهة، بينما كان القضاء على بعض الحيوانات لدى الهندوس يعد جريمة عقوبتها الموت. وثالثها: أن مسخ الإنسان إلى الحيوان كان عقابا على الجريمة التي يقوم بها الإنسان، وهذا التصور عن مسخ الكائنات لدى الإغريق كان نقيض التصور المصري عن العالم الحيواني ونقيض العبادة المصرية القديمة لبعض الحيوانات، لأنه ينطوي – لدى الإغريق – على موقف سلبي من الطبيعة لأن الحيوانات والعالم اللاعضوي تُعد بمثابة نكوص وانحطاط للإنساني، بينما نجد المصريين قد رفعوا آلهة الطبيعة إلى مرتبة الحيوانات تكريما لها[105]، وهذا يعني أن هناك اختلافا جوهريا بين مفهوم مسخ الكائنات الإغريقي، وبين هذا المفهوم – ذاته – لدى المصريين، فالمسخ عند اليونان عقاب عن جريمة منكرة على أساس أن الوجود في الشكل

---

(104) Ibid: P. 447.

(105) Ibid: P. 448.

الحيواني هو وجود بائس وتعس ومؤلم، ولا يطيق الإنسان الاستمرار فيه طويلا، بينما مسخ الكائنات عند المصريين القدماء هو مكافأة عن فعل طيب، أي رفع للإنسان الذي يسمو بتحوله إلى حيوان، إلى مرتبة أعلى، ويورد هيجل نماذج عن الميثولوجيا الإغريقية والمصرية للتدليل على صحة رأيه، ولكي يؤكد أن الآلهة لدى اليونان لا تتخذ شكل الحيوانات

إلا من قبيل الإذلال أو نتيجة للخوف والجبن، فمثلا كان العجل "أبيس" يعبد لدى المصريين بوصفه إلها، يجسد قوة الطبيعة التي تجسد الشمس، بينما كان العجل عند اليونان يمثل الرعب. أما الأساطير التي تجمع بين الإنساني والحيواني في مصر واليونان، مثل تمثال "أبي الهول"، و "قنطورس" (وهو كائن خرافي نصفه إنسان ونصفه حصان)، فنلاحظ في الفن الإغريقي، أن الجانب الحيواني يعبر عن الجانب الأدنى والغريب عن الروح، بينما الجانب الإنساني يعبر عن الروح، وهكذا يتبين لنا أن الشكل الحيواني في الفن الكلاسيكي قد تغير وضعه تماما، فلم يعد يعبر عن القيم الإيجابية والمطلقة وإنما أصبح يعبر عن كل

ما هو قبيح وشرير وطبيعي[106].

٢- يبين هيجل أنه إذا كان الفن الرمزي قد شخص المطلق من خلال الظواهر الطبيعية مثل الشمس والنيل والبحر والأرض وصيرورة التناسل، فإن هذه الظواهر كانت موضوعات ذات طابع إلهي، بينما نجد الفن الكلاسيكي قد شخص المطلق في فرديات روحية، وهذا يعني أن المثال الكلاسيكي لم يتشكل ولم يتكون إلا نتيجة للإلغاء التدريجي لكل ما هو سلبي في الشكل الذي تظهر به الروح، ولذلك كانت المهمة الأولى للميثولوجيا الإغريقية هي تحويل وتبديل الجانب الطبيعي الذي كان يسيطر على التمثلات الدينية والفنية القديمة. ورغم أنه يرصد تطور ونمو التمثلات الدينية الإغريقية، التي كانت بمثابة الشروط التاريخية لنشأة الفن الكلاسيكي ونموه، فهذا لا يعني أن يقدم دراسة تفصيلية وتاريخية للتمثلات المتنوعة والأشكال المتعددة للميثولوجيا الإغريقية، فهذا هو اهتمام عالم الأساطير والأنثروبولوجيا

---

(106) Ibid: P. 443.

وإنما يهتم بتقديم المراحل الأساسية في تحويل التمثلات الدينية القديمة إلى الوجهة الجديدة لها، وإبراز الدور الهام الذي لعبته هذه المراحل في تكوين الفن الكلاسيكي ومضمونه. ولذلك يقول هيجل:

"نستطيع أن نشبه الطريق الذي سيكون علينا أن نجتازه لنصل إلى الفن الكلاسيكي، بالطريق الذي سلكه تاريخ النحت، فالنحت هو الذي أعطى الآلهة تمثيلا يجعلها قابلة للإدراك الحسي، لأنه يعطيها شكلا محددا، ولهذا فالنحت هو الذي يؤلف المركز الحقيقي للفن الكلاسيكي"[107].

ويعرض هيجل للمراحل التي مرت بها الديانة اليونانية من خلال عرضه لثلاث موضوعات هي: النبوة أو الشخص الموحى إليه Oracles [*]، ثم حديثه عن السمات التي تميز الآلهة الجديدة عن الآلهة القديمة، ثم حديثه عن

---

[107] Ibid: P. 455.

[*] كان وسيط الوحي – في البداية – هو الصوت الطبيعي المباشر، ثم أصبح الإنسان.

هزيمة الآلهة القديمة. ففي الموضوع الأول، يوضح العلامات والأشكال التي كانت تتجلى بها الآلهة للبشر، وكانت في البداية الصوت مثل هسيس أوراق شجر السنديانة المقدسة، وخرير الماء، والصوت الذي يصدر عن وعاء من البرونز كلما طرقته الريح. وبالإضافة إلى هذه الأصوات الطبيعية والمباشرة، فإن الإنسان – ذاته – يصبح وسيطا للوحي، وذلك حين يفارق الإنسان حالة التفكير اليقظ التي لا يخضع فيها إلى ملكة فهمه وعقله، ليستغرق في حالة من الإلهام، يمتزج فيها بالطبيعة، مثلما كان يفعل فيتون دلفي Delphi (وهو معبد مشهور لأبولون، حيث كان الثعبان الخرافي فيتون وسيط وحيه) ينطق بأمور الغيب، حين تسكره البخور[108]. ولأن الإله كان يتبدى – في هذه المرحلة – من خلال الوسطاء، فلقد كان الشكل الذي يفصح به الإله عن إرادته كان مبهما، لأنه عبارة عن صوت، أو اجتماع أصوات، وألفاظ متنافرة، لا يربط بينها أي رابط ضروري،

---

(108) Ibid: P. 457.

وفي هذا الشكل المبهم، واللامحدد، يتبدى المضمون الروحي غامضا بدوره، ويحتاج إلى تأويل وتفسير. فالإنسان حين يتلقى كلمات الإله، أو إشاراته يفهمها على نحو معين، وحين يفعل ما يؤمر به، ينشأ في داخله صراع بين المعنى الذي فهمه من كلمات الرب، والمعنى الباطن لها، ولهذا كان الشعر المسرحي – الذي يعبر عن الصراع – هو الذي يعبر عن وسطاء الوحي والعرافين في الفن الكلاسيكي.

وفي الموضوع الثاني، وهو عن: ما يميز الآلهة الجديدة عن الآلهة القديمة، فيرى هيجل أن هناك نوعين من الآلهة لدى الإغريق، النوع الأول وهو الآلهة القديمة، وهو ليس إلها مجردا من كل طابع حسي، كما في تصور في الجليل للعالم، بل هو تصور يضع في بداية تكون الأشياء آلهة طبيعية أو بتعبير أدق قوى الطبيعة العامة مثل Choas "المادة الأولى"، وأورانوس Uranus السماء وجايا Gaia الأرض وإيروس Eros الحب، وكرونوس Cronus الزمن، ومن هذه الآلهة تنحدر قوى أكثر تحددا مثل هيليوس

Helios الشمس والنور، وأوقيانوس Oceanus البحار(*) وهذه القوى تصبح هي الأساس الطبيعي للآلهة اللاحقة التي تتفرد روحيا[109]، وهكذا نرى أن الخيال الإغريقي قد ابتكر أساطير عن نشأة الآلهة، وأخرى عن نشأة الكون، وتكون الآلهة الأولى، لا تزال ذات طابع لا محدود ولا متناه، وبالتالي تشتمل على الكثير من العناصر الرمزية. فالآلهة القديمة هي قوى أرضية أو كوكبية بلا مضمون روحي، أو أخلاقي، وهي من سلالة هائلة ومتوحشة، وتشبه الآلهة التي خلقها الخيال الهندوسي، مثل "فروندي" الرعد و "سيتزوب"، القوة، و "بريـاروس" عملاق له خمسون رأسا ومئة ذراع ابن السماء والأرض، وتخضع الآلهة القديمة لسلطان أورانوس ثم

(*) لابد أن نوضح أن هيجل – عكس ما هو شائع – يطلـق علـى إيروس "إله الحب"، لأنه ليس لدى الإغريق فصل بين الشـمس وإلـه الشمس وإنما هيليوس هو الشمس، فهذه الأسماء هـي أسـماء للقـوى الطبيعية المختلفة وليست تأليها لها، لأنه لو كان هذا الفصل موجـودا لكانت الآلهة الإغريقية مجرد تمثيل رمزي.

(109) Ibid: P. 450.

لسلطان كرونوس، هذا المارد الرئيسي الذي يمثل الزمن، ويلتهم أولاده جميعا، مثلما يقضي الزمن على كل ما يولد منه. ويلاحظ هيجل أن هذه المجموعة من الآلهة القديمة تضم قوى الطبيعة بالإضافة إلى القوى التي تسيطر على العناصر وتتحكم فيها. وتعتبر أسطورة بروميثيوس Prometheus(*) – من وجهة نظره – هي النقلة التي تسجل

(*) وردت أسطورة بروميثيـوس فـي محـاورة "بروتـاجوراس" Protagoras لأفلاطون في الكتاب الأول، القسـم الأول، وملخـص الأسطورة أنه بعد أن خلقت الآلهة المخلوقات الفانية من التراب والنار، قررت قبل أن تظهرها للنور تكليف بروميثيوس وأنيميثيوس بأن يوزعا القوى فيما بين هذه المخلوقات – قبل أن تظهر للنور، بحيـث يـوائم حاجة كل منها، ولكن أنيمثيوس رجـا بروميثيـوس أن يقـوم وحـده بالتوزيع، ثم يعيد هو النظر فيه فيما بعد، ولكن أنيميثيوس أخطأ، وركز كل القوى في الحيوانات، ولاحظ بروميثوس أن سائر المخلوقات الحية قد زودت – بكل حكمة – بكل ما هو ضروري لها، إلا الإنسان الـذي بقي عاريا، بلا حماية أو أسلحة يدافع بها عن نفسه، وخـرج الإنسـان إلى النور، ولهذا فكر بروميثيوس في وضع علم هيفائستوس وأثينا في خدمة الإنسان بواسطة النار، لأن العلم وحده لا جدوى منه، ولا يمكـن

=

الانتقال من الآلهة القديمة إلى الآلهة الجديدة، ولهذا فهو يوليها اهتماما خاصا، فبروميثيوس يشبه كيرسيا Ceres إله الزراعة عند الإغريق، يحسن إلى البشر ويساعدهم.

والتمييز هنا واضح بين النار التي حملها بروميثيوس للبشر، وبين ما يمكن الحصول عليه بواسطة المهارة في العمل وطرق المعادن، ولقد أتاح – هذا – للبشر إمكانية إشباع حاجاتهم الحيوية المباشرة، بينما لم يحمل بروميثيوس للبشر الحكمة السياسية التي تتيح للبشر تنظيم حياتهم تنظيما

=

استخدامه بدون النار، وهكذا أعطى بروميثيوس النار للإنسـان لكـي يكتسب الحكمة اللازمة للحياة، لكنه لم يعط الناس الحكمة السياسية التي كانت في حوزة كبير الآلهة وحده، ولكنه – أي بروميثيـوس – دخـل خلسة مقام هيفائستوس وأثينا اللذين كانا يزاولان في فنونهما، وسـرق علم الناس من هيفائستوس وعلم النسيج من أثينا ووهبهمـا= للبشـر، وعوقب على فعلته عقاب اللصوص، بأن قيد إلى جبل، حيث كان هناك نسر هائل يأكل كبده المتجدد باستمرار. انظر:

Hegel: OP. cit., P. 461.

سياسيا يساعدهم في تحقيق غايات روحية تتصل بالأخلاق والقانون والحقوق الملكية والحرية والحياة الجماعية، وبالتالي فإن بروميثيوس علم البشر فقط كيفية السيطرة على أشياء الطبيعة واتخاذها وسائل لإشباع الحاجات الإنسانية، ولذلك، مادام بروميثيوس لم يلقن البشر أشياء ذات طابع أخلاقي وروحي، ولهذا فإن هيجل يدرجه في عداد الآلهة القديمة. بينما هيفائستوس يعد من الآلهة الجديدة، لأنه علّم الإنسان استخدام النار في الفنون المختلفة مثل طرق المعادن، وكذلك كيرسيا Ceres علّم الإنسان الزراعة، وبالتالي فقد علمه معها الملكية والزواج والأخلاق والقانون[110].

وهكذا نجد هيجل يرصد ثلاث مجموعات من الآلهة الإغريقية، تبين لنا المسار الذي آلت إليه الديانة الإغريقية القديمة، فالمجموعة الأولى تضم القوى الطبيعية المشخصة بوحشيتها الجامحة، والمجموعة الثانية تضم القوى المسيطرة على الفنان الطبيعية الموضوعة في خدمة الحاجات الإنسانية،

---

(110) Ibid: P. 462.

والمجموعة الثالثة، تضم آلهة قريبة الصلة بكل ما هو فكري وكلي وروحي، ولكن هذه المجموعة تفتقر إلى الفردية الروحية، ولهذا فهي قريبة إلى الطبيعة، وما هو جوهري في الطبيعة، ولذلك فقد نشأ صراع بين الآلهة القديمة "الأومينديات" Eumenides وبين الآلهة الجديدة (التي تتمثل في أبولون إله الإصلاح والعلم والأخلاق الواعية بذاتها) وقد عبر سوفوكليس عن هذا الصراع بشكل واضح في مسرحية أنتيجونا Antigone التي يرى هيجل أنها من أروع آيات الفن وأكملها على مر الزمان[111].

ويرى هيجل أن تطور الديانة اليونانية يكشف عن التحويل الذي أشرت إليه سابقا، فهناك تعاقب منطقي من وجهة نظر هيجل في صياغته الديانة الإغريقية يؤدي إلى سيادة الآلهة الجديدة التي عبرت عن نفسها في فن النحت Sculpture الذي يمثل مركز الفن الكلاسيكي. ويظهر هذا التعاقب المنطقي، في تتبع هيجل لظهور الكاوس Chaos ثم جايا

---

(111) Ibid: P. 464.

Gaia وأورانوس Uranus ثم كرونوس Coronus، يبين لنا التقدم المتدرج من القوى الطبيعية المجردة والعديمة الشكل نحو قوى أكثر تعينا، ولها شكل، وهذا التقدم ذاته يعني أيضا – عند هيجل – بداية هيمنة الروحي على الطبيعي.

فهذا التعاقب يتبدى من جهة تقدمنا نحو آلهة ذات مضمون أعمق وأغنى، ويعني من جهة أخرى، إزالة ونفي لكل ما هو مجرد وطبيعي من سلسلة الآلهة القديمة، ولذلك نجد أن كرونوس يخلع أورانوس ليحل محله، ولذاك فالطابع السلبي للتحويل، أي نفي الطبيعي والمجرد الذي لازم بداية الفن الكلاسيكي يصبح هو الطابع المركزي الحقيقي لهذا النمط من الفن. لهذا فإن التشخيص يصبح هو الشكل العام الذي يتم به تمثل الآلهة، وهذا التشخيص موجه نحو الفردية الإنسانية والروحية، حتى وإن بدت سمات هذه الفردية مبهمة وغير محددة، ولهذا فإن الصراع بين الآلهة القديمة والآلهة الجديدة يعبر عن التقدم الحقيقي للفن الكلاسيكي، لأنه تقدم الطبيعة نحو الروح بوصفه المضمون الحقيقي للفن الكلاسيكي، لأنه تقدم الطبيعة نحو الروح بوصفه المضمون الحقيقي للفن الكلاسيكي. ويصف هيجل هذا التقدم على

صعيد الواقع التاريخي بأنه انتقال من حالة يكون الإنسان خاضعا – فيها – لضرورات الطبيعة، إلى حالة يكون أساسها العدل والملكية والقوانين وتنظيم الحياة السياسية. وقد تصور الأقدمون هذا الانتقال بأنه عبارة عن هزيمة ألحقتها الآلهة الفردية والروحية بالقوى الطبيعية، وكان نتيجة هذه الهزيمة إنزال العقاب بالمردة ورجوعهم إلى باطن الأرض والعالم السفلي، فمثلا بروميثيوس قيد إلى صخور الجبل، ليلتهم النسر كبده المتجدد باستمرار، وحكم على سيزيف بأن يدفع – أبد الدهر – صخرته التي تتدحرج إلى أسفل كلما ارتفع بها، فهذا الانتصار على الآلهة القديمة يماثل – عند هيجل – انتصار الإغريق كشعب في حرب طروادة، لأنه ألف لهم عالما ثابتا وواضحا، وجعل دور الفن الكلاسيكي هو تنحية وإقصاء العناصر الطبيعية عن مضمونه وشكله على حد سواء. ولكن هذا لا يعني وجود قطيعة بين الديانة الإغريقية وبين الآلهة القديمة، ولكن هناك تواصلا من نوع ما، بمعنى أن هناك استمرارا إيجابيا للعناصر التي تتفق مع تصور الآلهة الجديدة. ويظهر هذا في تمجيد سوفوكليس لبروميثيوس – في مسرحية "أوديب في كولونا" – Opedipus

Coloneus [112] للدور الكبير الذي أداه لبني البشر، حينما أعطاهم النار، وهذا يعني من جهة أخرى أن الديانة الإغريقية لم تكن ديانة منغلقة على نفسها جغرافيا، أو تاريخيا، وإنما كانت منفتحة على ديانات الشعوب المختلفة، حتى تلك التي لم تكن تتفق مع تصوراتها، ومنفتحة أيضا على الآلهة القديمة التي ترفض الجوانب الطبيعية فيها، وهي تنفتح على الديانات الأخرى لكي تقوم بإعادة تمثل ديانات الشعوب ودياناتها القديمة، بما يتفق مع الفردية الروحية الواعية بذاتها، وقد عبر هذا الاستمرار الإيجابي عن نفسه في أشكال مختلفة هي "الأسرار" Mysteries، والحفاظ على الآلهة القديمة، بحيث تكون هذه الأشياء والتطورات السابقة هي الأساس الطبيعي للآلهة الجديدة[113].

فالأسرار هي الشكل الأول الذي حفظ فيه الإغريق تقاليد حكمتهم، وآلهتهم القديمة، وهي لم تكن أسرارا بالمعنى الذي

---

(112) Ibid: P. 470.

(113) Ibid: P. 468.

يفهم من هذه الكلمة، فلقد كان الإغريق يعرفونها، ولكنهم كانوا ملزمين بعدم الكلام عنها، وكانت الغاية من الأسرار الحفاظ على التقاليد القديمة التي كانت الأساس لتمثلات الفن الكلاسيكي، ويظهر التمسك بالآلهة القديمة – بشكل واضح – في الإبداعات الفنية، حيث يرد ذكر بروميثيوس وهيفائستوس وهرقل وغيرهم عند سوفوكليس وأسخيلوس وأرسطو. وقد يقع البعض في الخطأ حين يتصورون أن الآلهة الإغريقية بسبب مظهرها وشكلها البشري هي تمثيلات رمزية أو تمثيل مجازي لعناصر طبيعية فمنهم من يرى في هيليوس Helios إله الشمس، أو ديانا Diana إله القمر، وهذا الفصل بين العناصر الطبيعية كمضمون، وبين التشخيص البشري كشكل لا يتفق مع التفكير الإغريقي، ولهذا لا نجد لدى الإغريق، أي تعبيرات من قبيل إله الشمس أو إله البحر. وهذه التعبيرات كان يمكن أن يستخدموها، لو كانت تؤلف فعلا جزءا من تمثلاتهم الدينية، لهذا فإن هيليوس هو الشمس من

حيث هو إله[114]. وإذا كان الفن الكلاسيكي يقوم على أساس تنحية العناصر الطبيعية والحيوانية، فإنه لم يستبعدها نهائيا من دائرة الآلهة الجديدة واستبقى العناصر التي يمكن أن تلعب دورا إيجابيا في التصور الجديد للآلهة، ولذا فقد تظهر الحيوانات إلى جانب الإنسان في النحت الإغريقي، بحيث تكون الحيوانات تابعة للهيئة البشرية، وليست لها مركز الصدارة كما هو الحال لدى الهندوس مثلا، ولهذا نجد في النحت الإغريقي، النسر يمثل إلى جانب جوبتر Jupiter والطاووس إلى جانب جونون Juno والحمام إلى جانب فينوس، وهذا يعني أن نظرة الانحطاط التي نظرتها الديانة اليونانية إلى الحيوانات والقوى الطبيعية المحضة، قد أعقبتها استفادة لهذه العناصر ودمجها في أعلى أشكال استقلال الفردية الروحية[115].

---

(114) Ibid: P. 472.

(115) Ibid: P. 475.

ب) مثال صورة الفن الكلاسيكي:

The Ideal of the Classical Form of Art:

يدرس هيجل بعد ذلك مثال الفن الكلاسيكي كما يتبدى في ثلاثة مظاهر أساسية، هي المظاهر العامة والخاصة والفردية، فهو يدرس – أولا – الطبيعة العامة للمثال الكلاسيكي الذي ينتمي مضمونه وشكله إلى العالم الإنساني، ويسعى إلى تحقيق أكمل تطابق ممكن بينهما، ثم يدرس – ثانيا – النتيجة المترتبة على اختيار الشكل الجسماني في التعبير عن المثال الكلاسيكي على أنها تجلي المثال في مظهر ذي طابع خصوصي نوعي، ولذلك تتولد مجموعة من الآلهة والقوى الخاصة التي تهيمن على الحياة الإنسانية. ويدرس – ثالثا – تعين هذه الآلهة الكلية في أفراد، لهم طابع فردي، لأنه لو ظلت الآلهة كلية مجردة، فإنها تبقى شيئا خاويا بلا مضمون. وبالنسبة للمظهر الأول الذي يتناول فيه هيجل مثالا للفن الكلاسيكي بشكل عام، يوضح أن الروحي هو الذي سيشكل من الآن فصاعدا المضمون الحقيقي الوحيد، ومن ثم تصبح الظواهر الإنسانية هي التي ستقدم عناصر

الشكل المطابق لهذا المضمون الروحي. وإذا كان مثال الفن الكلاسيكي من نتاج الروح، فهذا يعني التوقف عند السمات الخاصة للفنان الإغريقي الذي أظهر وأبدع الفن الكلاسيكي من خلال حريته الواعية، والحقيقة أن هيجل حين يتناول الفنان الإغريقي، ويحلل دوره في إبداع الفن الكلاسيكي، من حيث إنه تجسيد للإنتاج الفني الحر، فإنه يطرح معه دائما تساؤلا وهو: ما هي المصادر التي استقى منها الفنانون والشعراء الإغريق مادة إبداعاتهم؟ وإذا كان الفن يتوحد معه الدين لدى الإغريق، فمن أين أتت هذه الديانة، هل ابتكرت ابتكارا؟[*] وهذا التساؤل لم يطرحه هيجل فقط، وإنما كان

---

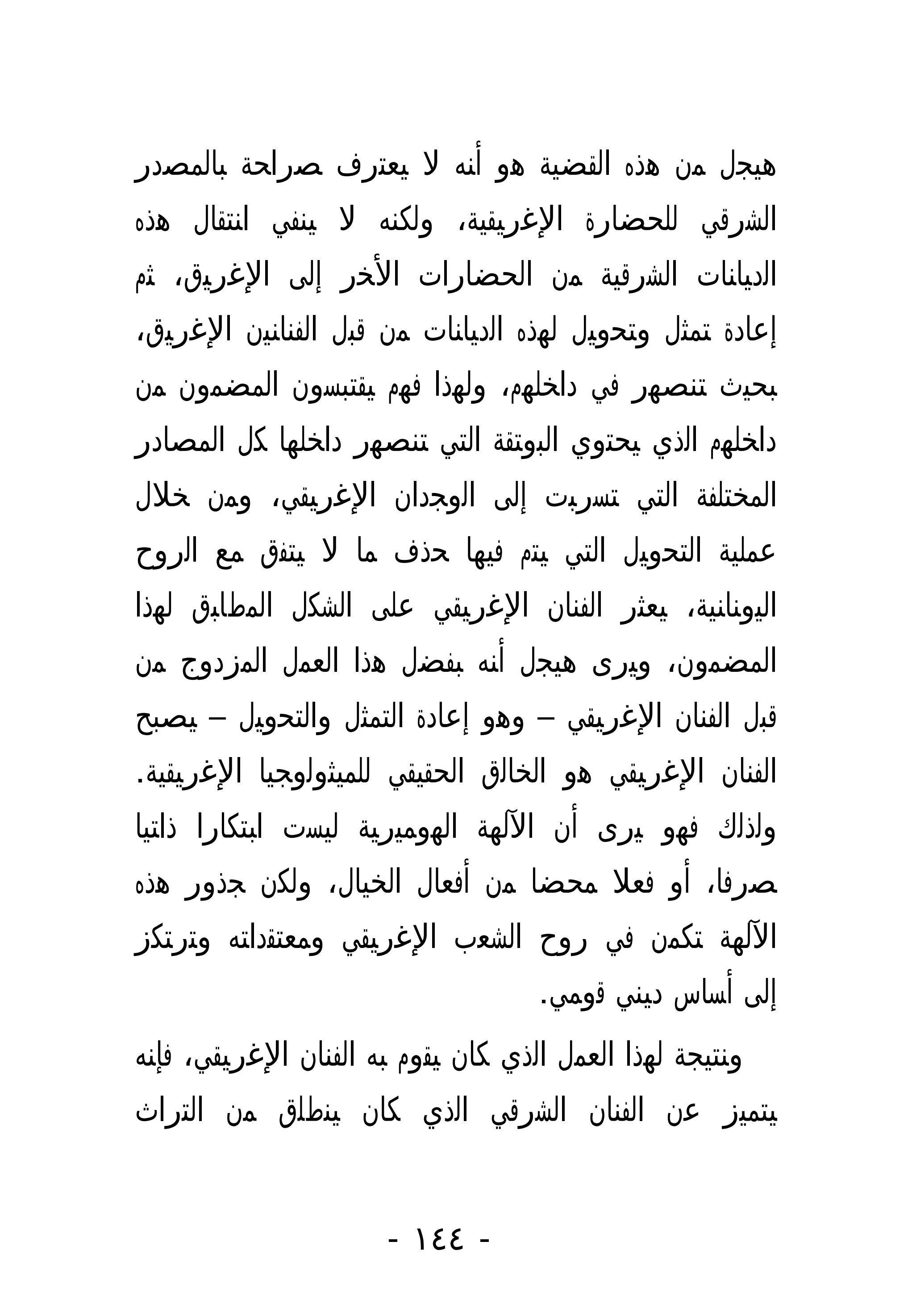
[*] استطرد هيجل في أكثر من موضع في التساؤل عن الأصل الحقيقي للآلهة عند اليونان، وهو يرد على الرأي الذي يؤكد أن الأفعال التصويرية التي صورها النحت، ترجع إلى أفراد تاريخيين، وإلى أبطال وإلى جماعات أثينية قديمة، وأن مصدر الآلهة اليونانية هو آلهة الأسر والقبائل والمدن القديمة، وبالتالي فإن أصل الآلهة الإغريقية يرجع فقط إلى وقائع تاريخية محددة، وبالتالي يرفض تأثر الإغريق بالديانات الشرقية المخالفة، ويرى هيجل أن وجهة النظر هذه، التي =

مطروحا منذ القدم، لا سيما بين هيرودتس الذي أوضح أن هوميروس وهزيودس هما اللذان منحا الإغريق آلهتهم، ولكنه يذكر في مواضع أخرى، مقارنة وثيقة للغاية بين الآلهة الإغريقية والآلهة المصرية، توحي بتأثر الإغريق بالديانة المصرية، ليس هذا فحسب، وإنما أشار أيضا إلى أن عناصر أجنبية أخرى من الحضارات المختلفة مثل الحضارة الفينيقية والآشورية والشرقية قد تسربت إلى اليونان[116]، وموقف

=

يؤيدها كل من هيني Heyne ومفكر فرنسي آخر هو نيقـولا فريريـه Feret، يمكن قبولها، ولكنها تبسط الأمور بدرجة كبيرة، وهي تحاول أن ترد الصراع بين الآلهة إلى الصراع التاريخي بين الأسر والقبائل، ويفصح هيجل عن وجهة نظره بقوله "إن البحث فـي أصـل الآلهـة الحقيقي لا يكون من خلال هذه العناصر التاريخية، وإنما فـي القـوى الروحية للحياة، لأن الآلهة بهذه الصفة من الحياة قد جرى تصـورها، بينما لم يكن هناك دور للعناصر التاريخية والمحلية ونحو إضفاء أكبر قدر ممكن من الوضوح والتحدد على كل إله".

(116) Hegel: OP. cit., P. 447.



هيجل من هذه القضية هو أنه لا يعترف صراحة بالمصدر الشرقي للحضارة الإغريقية، ولكنه لا ينفي انتقال هذه الديانات الشرقية من الحضارات الأخر إلى الإغريق، ثم إعادة تمثل وتحويل لهذه الديانات من قبل الفنانين الإغريق، بحيث تنصهر في داخلهم، ولهذا فهم يقتبسون المضمون من داخلهم الذي يحتوي البوتقة التي تنصهر داخلها كل المصادر المختلفة التي تسربت إلى الوجدان الإغريقي، ومن خلال عملية التحويل التي يتم فيها حذف ما لا يتفق مع الروح اليونانية، يعثر الفنان الإغريقي على الشكل المطابق لهذا المضمون، ويرى هيجل أنه بفضل هذا العمل المزدوج من قبل الفنان الإغريقي – وهو إعادة التمثل والتحويل – يصبح الفنان الإغريقي هو الخالق الحقيقي للميثولوجيا الإغريقية. ولذلك فهو يرى أن الآلهة الهوميرية ليست ابتكارا ذاتيا صرفا، أو فعلا محضا من أفعال الخيال، ولكن جذور هذه الآلهة تكمن في روح الشعب الإغريقي ومعتقداته وترتكز إلى أساس ديني قومي.

ونتيجة لهذا العمل الذي كان يقوم به الفنان الإغريقي، فإنه يتميز عن الفنان الشرقي الذي كان ينطلق من التراث

Tradition والعناصر الطبيعية، وكان إلهامه يقوده إلى تدمير ذاته الداخلية التي تقع عليها مهمة صياغة تلك العناصر الخارجية، فكان مشتتا بين الانطلاق من المدلول أو من الشكل ولهذا تميزت إبداعات الفنان الشرقي بالطابع المتجرد. أما في الفن الكلاسيكي، فعلى عكس الفن الرمزي فإن الشعراء والفنانين هم – بدورهم – أنبياء ومعلمون يعلمون الناس المطلق والإلهي ويكشفون عنهما لهم، ولكن يختلف الفنان الكلاسيكي عن الفنان الشرقي في النواحي الأساسية التالية:

(أ) إذا كان مضمون الإله الشرقي يتألف من العناصر المقتبسة في الطبيعة الخارجية وغربته عن الروح الإنساني، كما كان يرقى الفنان الشرقي، فإن الفنان الكلاسيكي يرى أن مضمون الآلهة مأخوذ من الروح الإنسانية، وبالتالي، فهو مضمون غير قابل للانفصال عن الإنسان، بل يؤلف جزءا لا يتجزأ منه[117].

---

(117) Ibid: P. 479.

(ب) إن الفنان الشرقي لا ينطلق من ذاته في إبداع عمله الفني كما يفعل الفنان الكلاسيكي، الذي يصوغ مضمون المادة التي يشكلها، وبالتالي فالمضمون هو الذي يحدد الشكل المناسب له، بينما الفنان الشرقي ينطلق من المدلول الجاهز أو من الشكل الذي يعبر عن نفسه في العناصر الطبيعية، ولم يترك لذاته قدرة الخلق الحر، ونتيجة لهذا، فإن الفنان الشرقي أبرز العناصر الطبيعية الخارجة عنه في إبداعاته الفنية، بينما أبرز الفنان الكلاسيكي الجوانب الروحية التي تجد تحققها في الشكل الإنساني، ولهذا فإن الفنان الكلاسيكي نظر للشكل الإنساني بوصفه الواقع الوحيد المطابق بعد أن جرده من جميع عناصره العارضة والهامشية، ليجعل منه مضمونا إنسانيا روحيا[118].

(ج) إن الفنان الكلاسيكي أو الإغريقي لم يقف موقفا سلبيا كما كان الحال لدى الفنان الشرقي، فلقد كان الفنان الإغريقي يقوم بدور الكاهن أو العراف، فكان من مهمته أن يتعرف

---

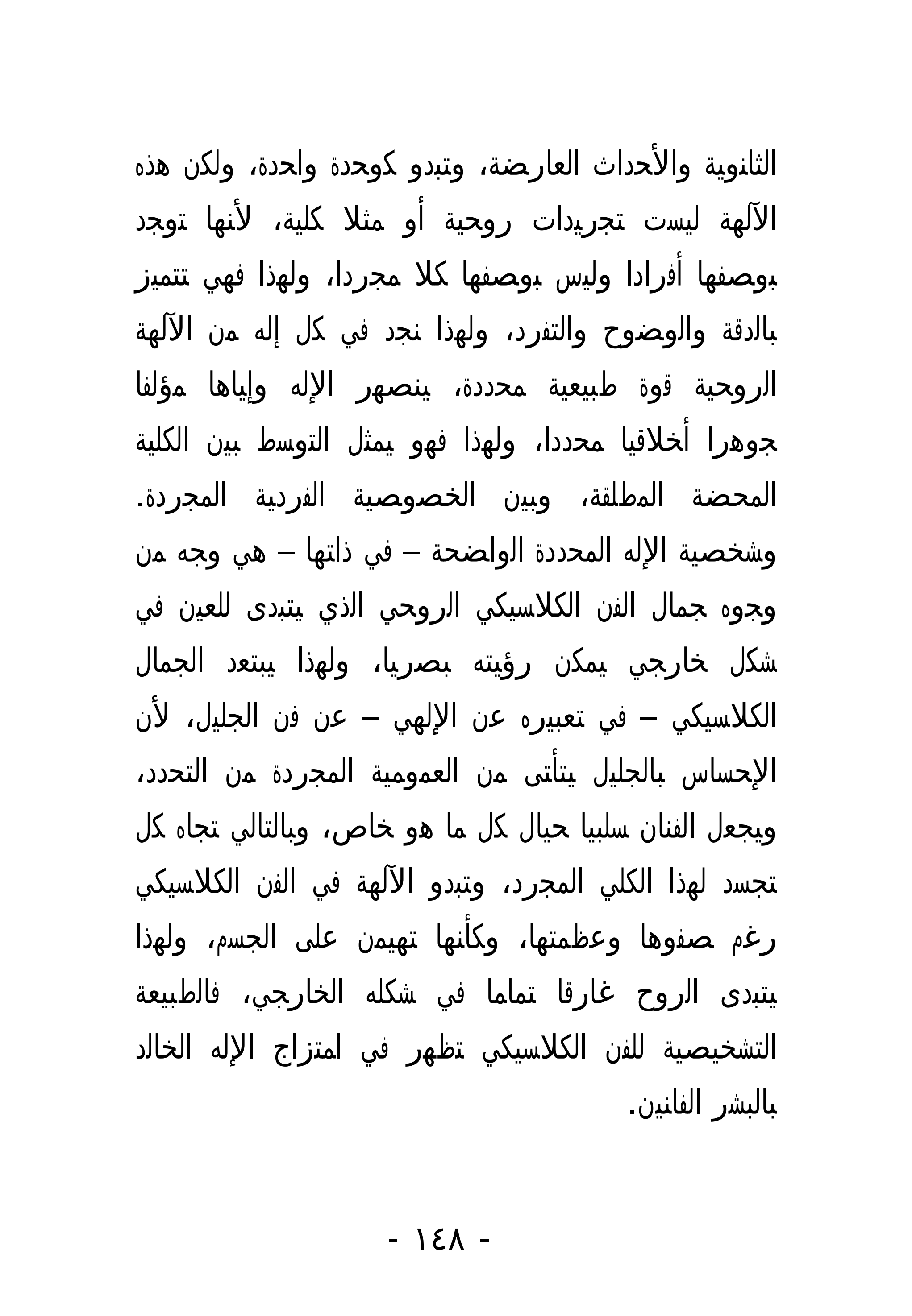
(118) Ibid: P. 479.

على حضور الآلهة ونشاطها في الحياة الإنسانية، ولهذا كان يؤول الأحداث الطبيعية والأعمال والمصير الإنساني على نحو ما تشير القوى الطبيعية، ولهذا فقد أعطى الأنشطة الإنسانية شكل الأعمال الإلهية. ويتضح هذا في الإلياذة (النشيد الأول) حين يؤول الشاعر هوميروس الطاعون الذي فشا في معسكر الإغريق على أنه نتيجة لغضب أبولون على أجاممنون الذي لم يكن يريد أن يعطي ابنته لكريزيس Chryses [119].

بعد أن حلل هيجل سمات الفنان الإغريقي الكلاسيكي، وما يميزه عن الفنان الشرقي، يحلل هيجل سمات الفن الكلاسيكي بشكل غير مباشر، من خلال شرحه لسمات الآلهة الجديدة، لأنه إذا كان الفن الإغريقي هو الذي خلق الآلهة الجديدة، فإن سمات الآلهة الجديدة هي نفسها سمات الفن الكلاسيكي. وأهم ما يميز الآلهة الجديدة التي تظهر في الفن الإغريقي هي فرديتها الروحية الجوهرية، أي المتحررة من تعدد التفاصيل

---

(119) Ibid: P. 480.



الثانوية والأحداث العارضة، وتبدو كوحدة واحدة، ولكن هذه الآلهة ليست تجريدات روحية أو مثلا كلية، لأنها توجد بوصفها أفرادا وليس بوصفها كلا مجردا، ولهذا فهي تتميز بالدقة والوضوح والتفرد، ولهذا نجد في كل إله من الآلهة الروحية قوة طبيعية محددة، ينصهر الإله وإياها مؤلفا جوهرا أخلاقيا محددا، ولهذا فهو يمثل التوسط بين الكلية المحضة المطلقة، وبين الخصوصية الفردية المجردة. وشخصية الإله المحددة الواضحة – في ذاتها – هي وجه من وجوه جمال الفن الكلاسيكي الروحي الذي يتبدى للعين في شكل خارجي يمكن رؤيته بصريا، ولهذا يبتعد الجمال الكلاسيكي – في تعبيره عن الإلهي – عن فن الجليل، لأن الإحساس بالجليل يتأتى من العمومية المجردة من التحدد، ويجعل الفنان سلبيا حيال كل ما هو خاص، وبالتالي تجاه كل تجسد لهذا الكلي المجرد، وتبدو الآلهة في الفن الكلاسيكي رغم صفوها وعظمتها، وكأنها تهيمن على الجسم، ولهذا يتبدى الروح غارقا تماما في شكله الخارجي، فالطبيعة التشخيصية للفن الكلاسيكي تظهر في امتزاج الإله الخالد بالبشر الفانين.

وإذا كانت الآلهة تبدو – في الفن الكلاسيكي – في شكل السكون الحر التأملي، فإن "فن النحت" يعتبر هو أصلح الفنون لتمثيل المثال الكلاسيكي في اكتفائه بذاته، وهدوئه وصفوه، لأنه يشف عن الألوهية العامة أكثر مما ينم عن الطابع الخاص لإله ما، والنحت القديم بشكل خاص هو الذي يبرز هذا الجانب من المثال، لأنه في الأزمان اللاحقة، شرع النحت في إضفاء حركة درامية على الأوضاع والمواقف والأشخاص الذين يقوم بتمثيلهم أما الشعر، فإنه يجعل الآلهة تبدو فعالة وعاملة، وتنطوي على موقف سلبي إزاء الوجود لأنه يزج بها في منازعات وصراعات[120].

والآلهة – كما تبدو في الفن الإغريقي – رغم تعددها المتنوع، لا يمكن أن تلتقي مع مفهوم الألوهية كما يتبدى في اليهودية والمسيحية والإسلام، وهي الكلي بوصفه مصدرا للخاص ومنبعا له. ولهذا فإن هذا العدد الضخم من الآلهة الذي يؤلف وحدة الطبيعة والروح، لا يخضع لتصنيف صارم

---

(120) Ibid: P. 483.

وفق مبادئ مجردة، لأنه لو أمكننا تصنيف الآلهة اليونانية وفق مبادئ محددة، فهذا يعني تجمد الآلهة في تعين واحد، وبالتالي ستصبح مجرد كائنات رمزية تقوم بالتمثيل الحكائي كما هو موجود في العالم، وهي – في هذه الحالة – لن تكون أفرادا بشريين، وإنما وجوها مجردة ومتناهية ومحدودة، ونلاحظ أن الفنان الإغريقي وهو يقوم بتمثيل الآلهة في "فن النحت"، فإنه يضحي بالتفاصيل، لكي يبرر الفروق الكلية الأساسية بين الآلهة، لكي يصون الجانب الكلي لكل إله، ولكن الميثولوجيا الإغريقية تبين لنا التداخل بين الإله، فمثلا يرى أن كريسيا علمت البشر الزراعة، فوهبت البشر بذلك اثنين من أعظم المنافع التي ترتبط بها، فعلمتهم كيف ينتجون احتياجاتهم من المنتجات الطبيعية، وجعلتهم يكتشفون – في الزراعة – الروابط الروحية للملكية والزواج والقانون وبدايات الحضارة والنظام المشيد على الأخلاق[121]. والنحت يجسد لنا المضمون الروحي للآلهة الفردية، عن طريق

---

(121) Ibid: P. 498.

تكثيف تنوع الفردية وغناها في تعين واحد، وهو ما نطلق عليه الطابع الكلي المميز لكل إله على حده، والنحت يجعل هذا التنوع والثراء والمضمون الروحي في متناول الإدراك، لأنه يعطيها تعبيرا واضحا وبسيطا، ومن هذه الزاوية يبدو فن النحت أكثر مثالية، لأنه يقوم بصياغة الآلهة وتفردها في شكل إنساني واضح ومحدد، ولهذا يدفع النزعة التشبيهية إلى أقصى حدودها[122]. ولذلك فحين يصبح الإله موضوعا للتمثل البشري، فإنه يكتسب من خلال النحت – بشكل خاص – شكلا جسمانيا وواقعيا، يوقره الإنسان بالطقوس. والطابع العام للمثال الكلاسيكي كما يتبدى من خلال فن النحت[*] يوضح أن الآلهة والبشر في الفن الكلاسيكي، أثناء توجههم نحو الخاص والخارجي لا يفتقدون الاتصال مع الأساس الأخلاقي، لأنه ليس هناك انفصال بين ذاتيتهم وبين المضمون الجوهري لقوتهم، فكما أن الطبيعي – في الفن

---

(122) Ibid: P. 499.

(*) هناك عرض تفصيلي عن فن النحت وتطـوره فـي الفصـل السادس من هذا البحث.

اللاإغريقي – يبقى في حالة انسجام مع الروحي ويكون تابعا للداخل، كذلك يكون التطابق تاما بين الداخلية الذاتية الإنسانية، وبين موضوعية الروح الحقيقية، أي المضمون الأساسي للخير المعنوي والحق.

ومن هذا المنظور فإن هذا المثال الكلاسيكي، لا يعرف الانفصال بين الداخل والشكل الخارجي، ولا يعرف تمزق الذاتي بين الغايات والأهواء من جهة والكلية المجردة من جهة أخرى. ويرصد هيجل تطور الفن الكلاسيكي عن التعبير عن هدوء المثال وصفوه إلى التعبير عن تعدد أشكال الظواهر الفردية والخارجية، ويصبح كل اهتمامه ينصب على تعدد أشكال الظواهر الفردية والخارجية، مما يضفي عليها طابعا إنسانيا متناهيا، ونتيجة لهذا التطور، يتجه الفن الكلاسيكي – في النهاية – إلى إضفاء الطابع اللطيف Agreeable والجذاب على الفن، مما يجعل العمل الفني لا يخاطب الجوانب الداخلية والجوهرية في الإنسان فحسب، وإنما يخاطب ذاتيته المتناهية أيضا. ولذلك كلما اكتسب العمل الفني طابعا متناهيا، توثقت صلته بالذات المتناهية التي تتلقى إبداعه، ويعكف الفن على إبعاد وقار الورع والتقوى عن

الفن، ولهذا يرى هيجل أن الفن الكلاسيكي، ينحل كلما اتسع المكان الذي يفسحه الفنان للطيف والجذاب في عمله الفني، لأن اللطيف والجذاب، لا يفيدان في إبراز الجوهري، أو الكلي، وإنما يفيدان في إبراز الجانب المتناهي والوجود الحسي والجوانب الداخلية الذاتية، وهكذا كلما أصبح الظريف أو الجذاب هو العنصر الأكبر في الجميل في العمل الفني، ازدادت الهوة التي تفصل اللطيف عن الكلي والشمولي عمقا، وبهذا الانتقال إلى الخارجية، يرتبط الانتقال أيضا إلى شكل فن آخر هو الفن الرومانتيكي[123].

---

(123) Ibid: P. 500 – 501.

ج) انحلال صورة الفن الكلاسيكي:

(The Dissolution of the Classical Form of Art):

إن هذا العنوان يقود البحث إلى التساؤل: ما هي الأسس التي يبني عليها هيجل انحلال صورة الفن الكلاسيكي؟ هل هذا الانحلال يكمن في طبيعة المثال الذي اعتمد عليه الفن الكلاسيكي في تمثيله وهو الآلهة؟ أم أنه مرتبط بولع الفن الكلاسيكي بإبراز التفاصيل الخارجية، وبالتالي لم يعد معبرا عما تجيش به الروح من جوانب كلية وشمولية؟

ويرى هيجل أن الآلهة الإغريقية التي كانت تمثل مثال الفن الكلاسيكي Ideal، كانت تحمل – في ذاتها – بذور انحطاطها، بحيث إنه حين كشف تطور الفن للوعي عيوب الآلهة الإغريقية أدى هذا إلى انحلال الفن الكلاسيكي، وقد تمثل هذا في الآلهة التي كانت تمثل الفردية الروحية وتجد تعبيرها المطابق لها في أشكال جسمانية، قد انقسمت إلى مجموعة كبيرة من الآلهة الفردية التي تفتقر إلى الطابع الشمولي الجوهري، وتتصف بصفات عرضية وجزئية،

وأدى هذا إلى انحطاط الإلهي واضمحلال الفن الكلاسيكي[124]، ويشرح هيجل هذه الفكرة من خلال فكرة القدر Fate، فالآلهة حين تمثل في أشكال إنسانية وتتصف بسمات جزئية عارضة، يظهر فيها هذا الطابع المتناهي المحايث لطبيعتها، وبالتالي يبين أنها تفتقر بالضرورة إلى قوة أسمى منها، هي القدر، ويعرف هيجل القدر بأنه "القوة الواحدة والكلية التي تتجاوز خصوصيات الآلهة الفردية"[125]، وبالتالي يشعر الفنان أن القدر لا يمكن أن يقدم في مظهر فردي، فيشعر بحاجته بتجاوز هذا الشكل من الفن؛ لأن الشكل الأخير للآلهة التي يشخصها في صورة أفراد تجعل كلا من البشر والآلهة يتصارعون ويحتاجون إلى الانصياع لأمر القدر، وإلا كتب عليهم السقوط.

ويرى هيجل أن الأسباب التي أدت إلى انحلال الفن الكلاسيكي من داخله هي: **أولا:** سيادة النزعة التشبيهية

---

(124) Ibid: P. 502.

(125) Ibid: P. 503.

Anthropomorphism، التي عجلت بسقوط الآلهة الإغريقية لدى الفنانين، لأنه لم يعد يجد فيها هذا الشعور بالطمأنينة ولهذا يشيح الفنان ويبتعد عن هذا الشكل الذي يعمل على تشبيه كل شيء بالإنسان، لكي يرتد إلى ذاته وينطوي على نفسه. **ثانيا:** غياب الذات الباطنية، لأن المغالاة في تشبيه الآلهة الإغريقية وخلع الصفات البشرية عليها يفتقران إلى وجود إنساني فعلي، جسدي وروحي على حد سواء. ويرى هيجل أن المسيحية هي التي وهبت العالم هذا الواقع الذي يتكون من جسد وروح، ومثلث ا من خلال المسيح، وعلى هذا النحو تم الاعتراف بالجسم رغم الطابع السلبي لما هو طبيعي وحسي، واعتمد الفن الكلاسيكي على التشبيه والتجسيم وغياب الذات الباطنية[126]. **ثالثا:** الانتقال إلى المسيحية[*] الموضوع للفن الحديث، وبالتالي لم يعد الفن

---

[126] Ibid: P. 506.

[*] يورد هيجل نماذج من الأدب الحديث الذي يعبر عن هذا الانتقال من الديانة اليونانية إلى المسيحية مثل قصيدة آلهة الإغريـق Gotter Greichen Lands لشـيلر، وقصـيدة بـارني Parny (١٧٥٣ –

=

الكلاسيكي قادرا عن التعبير عنها، لأن الفن الحديث أو الفن الرومانتيكي يعتمد على مفهوم للجمال مغاير لمفهوم الجمال الكلاسيكي، فمفهوم الجمال في الفن الرومانتيكي هو التعبير توافق الروح مع ذاتها ـ أي جمال النفس الباطني ـ بينما مفهوم الجمال الكلاسيكي هو الاتحاد بين الداخل والشكل الخارجي، وكل منهما يعبر عن الآخر ويحتويه. **رابعا:** إن المسيحية كموضوع للفن الحديث أدت إلى ظاهرة تقلص واضمحلال الآلهة والأبطال الإغريقية. **خامسا:** إن هيجل لا يغفل ذكر الشروط الحضارية التي أدت إلى انحلال الفن

=

١٨١٤) حرب الآلهـة Languerre des Dieux لمؤلفهـا ف. ف. شليجل، وخطيبته كورنيثـا Braut von Korinth لجوتـه. ويخلـص هيجل من تحليله لهذه النماذج إلى أن الديانة الإغريقية، كانت تعكـس رؤية ما للعالم، وكذلك فالديانة المسيحية – بالحوار السلبي والإيجـابي معها – تخلق رؤية للعالم أيضا، وهذه الرؤية الأخيرة كانت موضـوع الفن الحديث.

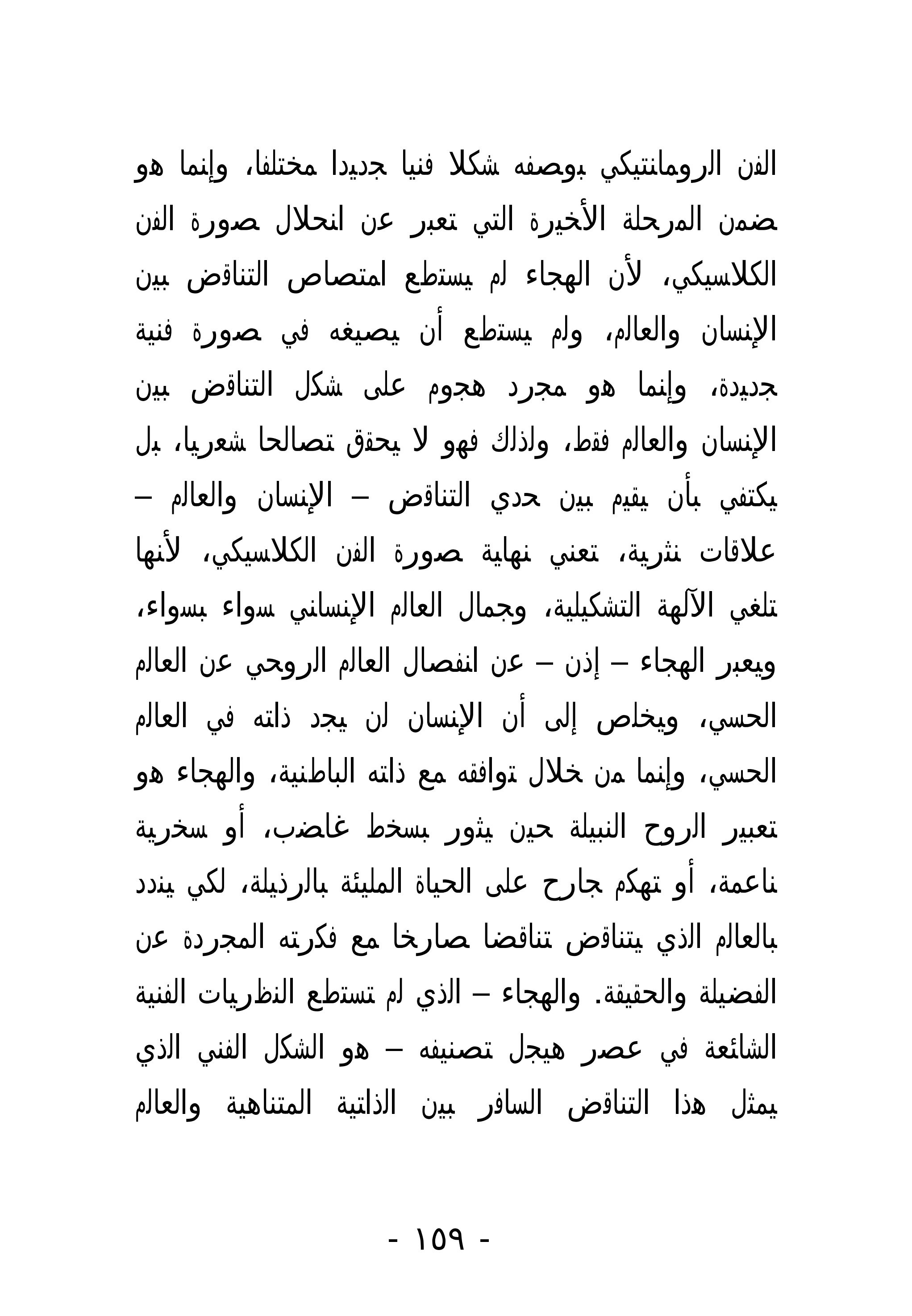
See: Hegel: OP. cit., PP. 508 – 9.

الكلاسيكي في مضماره الخاص، فيرى أن حاجة الإنسان إلى حرية أرقى من تلك التي توفرها له الحياة السياسية قد خلقت تعارضا بين الذات الباطنية والواقع الخارجي، ولهذا لم تعد هناك وحدة بين غايات الفرد وغايات الدولة – التي كانت موجودة في العصر اليوناني، ولذلك يتخذ الفرد – الذي لم يعد يجد إشباعا لحاجاته في الواقع الخارجي – موقفا سلبيا ومعاديا للواقع الخارجي، لأنه يرى أن هذا الواقع الذي يتناقض معه هو واقع منحط أو أدنى منه، ولذلك حاول الفن امتصاص هذا التناقض بين الفرد والواقع الخارجي، ولذلك كان لابد أن يظهر شكل فني جديد، يتجاوز الفن الكلاسيكي الذي يعبر عن وحدة الفرد والواقع الخارجي[127].

والشكل الفني الذي واكب مرحلة انحلال الفن الكلاسيكي وعبر عنها هو الهجاء Satire الذي نجده بشكل واضح لدى أسطوفانيس، الذي استخدم الكوميديا لنقد الجوانب الأساسية في عصره. والهجاء – بهذا المعنى – لا يدخل ضمن نطاق

---

(127) Ibid: P. 512.


الفن الرومانتيكي بوصفه شكلا فنيا جديدا مختلفا، وإنما هو ضمن المرحلة الأخيرة التي تعبر عن انحلال صورة الفن الكلاسيكي، لأن الهجاء لم يستطع امتصاص التناقض بين الإنسان والعالم، ولم يستطع أن يصيغه في صورة فنية جديدة، وإنما هو مجرد هجوم على شكل التناقض بين الإنسان والعالم فقط، ولذلك فهو لا يحقق تصالحا شعريا، بل يكتفي بأن يقيم بين حدي التناقض – الإنسان والعالم – علاقات نثرية، تعني نهاية صورة الفن الكلاسيكي، لأنها تلغي الآلهة التشكيلية، وجمال العالم الإنساني سواء بسواء، ويعبر الهجاء – إذن – عن انفصال العالم الروحي عن العالم الحسي، ويخلص إلى أن الإنسان لن يجد ذاته في العالم الحسي، وإنما من خلال توافقه مع ذاته الباطنية، والهجاء هو تعبير الروح النبيلة حين يثور بسخط غاضب، أو سخرية ناعمة، أو تهكم جارح على الحياة المليئة بالرذيلة، لكي يندد بالعالم الذي يتناقض تناقضا صارخا مع فكرته المجردة عن الفضيلة والحقيقة. والهجاء – الذي لم تستطع النظريات الفنية الشائعة في عصر هيجل تصنيفه – هو الشكل الفني الذي يمثل هذا التناقض السافر بين الذاتية المتناهية والعالم

المنحط، وهو لا يمت بأي صلة إلى الملحمة Epic، كما لا يندرج في عداد الشعر الغنائي Lyric لأن الهجاء لا يعبر عن العواطف، وإنما يعبر عما هو خير وضروري في حد ذاته بشكل عام[128]. وإذا كان الهجاء لا يتمتع بهذه السمة من الجمال الحر الذي يشكل مصدرا للمتع الجمالية، فإنه لا يمكن اعتباره عملا شعريا[*] وبالتالي لا يمكن اعتباره عملا فنيا، لأنه يمثل الشكل الانتقالي للمثال الكلاسيكي في آخر مراحله. وقد ظهر الهجاء بشكل واضح عند الرومان، لأن روح العالم الروماني تعبر عما يريد الهجاء الإفصاح عنه، ولهذا يشتهر الرومان بالأعمال الكوميدية والهجائية مثل أعمال بلاوطس Plautus (٢٥٤ – ١٨٤ ق.م)، وتيرنسيوس Torence (١٩٠ – ١٥٩ ق.م)

---

(128) Ibid: P. 514.

(*) معروف عند هيجل أن العمل الفني الحقيقي هو الجمال الحـر، وهو الشعر، فكلمة الشعر لها عنده أكثر من معنى، فهي من جهة تعني فن الشعر، وتعني أيضا كل عمل فني حقيقي.

واينوس Einnuis (٢٣٩ – ١٦٩ ق.م)[129] وأعمال هؤلاء هي محاكاة للأعمال الكوميدية الإغريقية أكثر منها نتاجا رومانيا أصيلا، وقد حاول هؤلاء التعبير عن سخطهم الفاضل على رذائل العالم الذي كانوا يعيشون فيه، ولذلك نجد هوراسيوس (٦٥ – ٨ ق.م) يستلهم في شعره الغنائي، الروح والأساليب الإغريقية، ويرسم في رسائله – التي يشف فيها عن ذاته – لوحة حية لأخلاق زمانه ويوضح كيف تدمر حماقات عصره ومغالاته نفسها بنفسها، بفعل الاختيار الأخرق للوسائل المستخدمة في تحقيقها. والموقف الذي يتخذه إزاء بؤس الحاضر المخزي هو موقف اللامبالاة الرواقية، والصلابة الداخلية لروح فاضلة، وانعكس هذا الموقف ذاته، وبالطريقة ذاتها، في التأريخ للفلسفة الرومانية، وهذا واضح لدى سالوستس Sallust (٨٦ – ٣٥ ق.م)[130]، ويرى هيجل أن الهجاء لا يلائم عصره، لأن النوع الهجائي يرتكز إلى مبادئ صلبة، لا تتفق وطبيعة عصره، لأنه تمليها حكمة

---

(129) Ibid: P. 514.

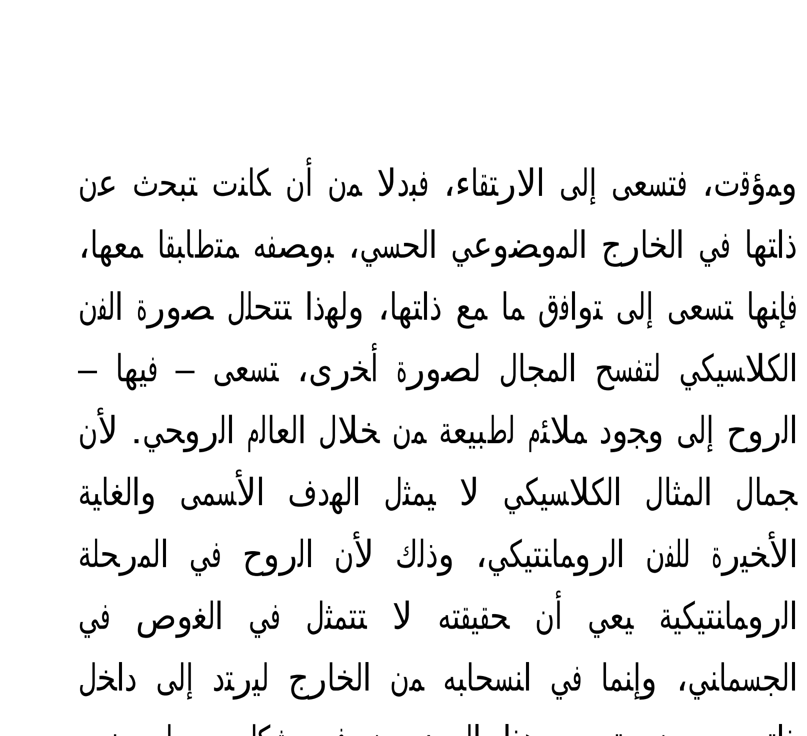
(130) Ibid: P. 515.

مجردة وفضيلة متزمتة ومكتفية بذاتها، وهي تعجز – بتناقضاتها – عن المساهمة في زوال الجوانب القاتمة والخاطئة من الحياة وتلاشيها أمام نور الحق الباهر. والفن – كما هو الحال به دائما – لا يستطيع أن يخون مبدأه الجوهري، وهو مقاومة الانفصال بين التفكير المجرد والواقع الموضوعي الخارجي، لأن الفن يسعى – بجميع الوسائل – إلى الوصول إلى التركيب الواقعي والحقيقي، وبفضل هذا السعي يتحقق الفن الحقيقي.

٣- صورة الفن الرومانتيكي:

The Romantic Form of Art:

تتحدد صورة الفن الرومانتيكي – شأنها شأن الفن الرمزي والفن الكلاسيكي – بالمفهوم الداخلي للمضمون المطلوب تمثيله في العمل الفني، ولذلك يبدأ هيجل حديثه بالحديث عن المبدأ الذي يرتكز عليه هذا المضمون الذي يجسد رؤية جديدة للعالم، ويجسد شكلا فنيا جديدا أيضا، هذا المبدأ هو مبدأ الذاتية الداخلية Inner Subjectivity التي تعكف على ذاتها حين تجد أن التطهير الجسماني للروح هو عارض



ومؤقت، فتسعى إلى الارتقاء، فبدلا من أن كانت تبحث عن ذاتها في الخارج الموضوعي الحسي، بوصفه متطابقا معها، فإنها تسعى إلى توافق ما مع ذاتها، ولهذا تتحلل صورة الفن الكلاسيكي لتفسح المجال لصورة أخرى، تسعى – فيها – الروح إلى وجود ملائم لطبيعة من خلال العالم الروحي. لأن جمال المثال الكلاسيكي لا يمثل الهدف الأسمى والغاية الأخيرة للفن الرومانتيكي، وذلك لأن الروح في المرحلة الرومانتيكية يعي أن حقيقته لا تتمثل في الغوص في الجسماني، وإنما في انسحابه من الخارج ليرتد إلى داخل ذاته، وحين يتجسد هذا المضمون في شكل جميل، نجد الجمال الكلاسيكي يصير جمالا ثانويا، لأن الجمال – هنا – هو جمال روحي صرف، الذي تتجسد في جمال الذات اللامتناهية والروحية في ذاتها. ولكي يجد الروح مستقرا له في اللامتناهي. فإنه يتسامى إلى ما فوق الشخصية الشكلية والمتناهية، إلى المطلق، ولهذا يسعى الفن الرومانتيكي إلى

إلغاء النزعة التشبيهية الإغريقية، ويحاول العثور على نزعة تشبيهية أخرى، تكون أكمل وأمثل في التعبير عن الروح بوصفه مطلقا لا متناهيا[131]. ويمكن أن نتساءل – هنا – إذا كان المضمون هو الذي يحدد شكل الفن[*] عند هيجل، فما هي العناصر الأساسية لمضمون الفن الرومانسي التي تحدد لنا صورته وشكله الخاص؟

إن تزايد وعي الإنسان بذاته، وعدم اكتفائه بالمظهر الجسماني فحسب للتعبير عن الروح، هو الذي جعل الإنسان يرتد إلى ذاته ليدرك الوحدة وسط هذه المظاهر المختلفة الخارجية، ولهذا فإن مبدأ الذاتية الداخلية الذي يرتكز عليه الفن الرومانتيكي يتضح حين يرد الإنسان جميع الآلهة، ذات

---

(131) Ibid: P. 518.

(*) إذا كان المضمون هو الذي يحدد الشكل، فإنه يمكن تحديد مضمون الفن من خلال دراسة أشكال الفن وموضوعاته والتعديلات المختلفة التي تطرأ عليه، وهنا تظهر الوحدة الجدلية بين الشكل والمضمون. فكل منهما يؤدي للآخر، وقد طبق هيجل هذا في المحاضرات حول الفن الجميل بأشكال مختلفة.

الطابع الخاص – في الفن الكلاسيكي – إلى مبدأ الذات الروحية ويترتب على هذا، الانتقال من الآلهة المتعددة – في الفن الكلاسيكي – إلى الإله الواحد[132] في الفن الرومانتيكي – الذي يتمتع بسيادة مطلقة، ولا يتحال إلى مجموعة من الشخصيات والوظائف ذات الطابع الخاص كما هو الحال في الفن الكلاسيكي. ويرى هيجل أن هذه الذاتية المطلقة لا يمكن أن تكون موضوعا يتناول الفن – حين تكون مجردة – إلا إذا انخرطت في الواقع الخارجي، ثم ترتد إلى ذاتها، فبفضل هذه الحركة والانتقال إلى الواقع والارتداد إلى الذات، فإنه يتكشف المطلق على أنه المطلق الحقيقي والأصيل، ويصبح بالتالي في متناول الإدراك والتمثيل الفني، فالإله – في الفن الرومانتيكي – يتظاهر في الطبيعة والوجود الإنساني بوصفهما ذاتية واقعية وإلهية، ولا يسعى إلى التقليل من شأن الطبيعة والإنسان كما هو الحال في الفن الرمزي، ولكن هذا لا يعني أن وجود ا   واقعة حسية وطبيعية، وإنما

---

(132) Ibid: P. 520.

وجود ا عند هيجل واقعة تتجاوز الحس، فيقول: "إنه الحسي وقد صار ذاتية روحية"[133] ويمكن أن نلاحظ – هنا – أن هيجل في تصوره للفن الرومانتيكي يرتكز إلى مفهوم وحدة الوجود Pantheism، فا – كما يتصوره هيجل – ليس محض مثال يولده الخيال، بل إنه يتدخل في تناهي الواقع الخارجي، ويبقى دوما لا متناهيا في ذاته، ويكون هو – ذاته – مصدر هذا اللامتناهي. ولهذا فإن الفرد الواقعي يصبح تظاهرا ، ويصبح الفن – بحكم ذلك – له الحق في استعمال الشكل الإنساني الخارجي للتعبير عن المطلق، ولهذا تصبح مهمة الفن الرومانتيكي هي جعل الخارجي الحسي يعبر عن الداخلي، بل مهمته هي صيانة استقلال الفرد، وجعل الوعي الروحي قابلا للإدراك في الفرد. ولهذا فلم تكن مهمة الفن الرومانتيكي هي نفس مهمة

---

(133) ولمزيد من التفاصيل حول ا عند هيجل يمكن الرجوع إلى الكتابات اللاهوتية الأولى ومحاضراته في فلسفة الدين وانظر أيضـا: جيمس كوليز: ا في الفلسفة الحديثة، ترجمة فؤاد كامل (سبق الإشارة إليه) من ص ٢٨١ – ٣٣٢.

الفن الرمزي، الذي كان يمثل الإلهي من خلال الموضوعات الطبيعية والحيوانية، وليست مهمته هي مهمة الفن الكلاسيكي الذي كان يمثل الإلهي من خلال الآلهة التي تشع جمالا، ومن خلال الأبطال والأفعال ذات الصلة بالواجبات العائلية والسياسية، لكن مهمة الفن الرومانتيكي هي التعبير عن الإنسان الفردي الواقعي الذي يمتلك حياة داخلية، ولهذا فهو يكتسب قيمة لا متناهية بوصفه المركز الأوحد الذي تتهيأ فيه وتشع منه الحقيقة المطلقة[134].

ويقارن هيجل بين الفن الرومانتيكي والفن الكلاسيكي، فيبين أن الفن الكلاسيكي الذي وجد أكمل تعبير له في النحت اليوناني، ولكن الهيئة التشكيلية للآلهة لا تعبر عن حركات الروح ونشاطه الذي يترك دائرة التمثيل الخارجي ويرتد إلى ذاته. فما يفتقر إليه الفن الكلاسيكي هو الذاتية الموجودة لذاته، الواعية بذاتها، والتي تريد ذاتها. ويظهر هذا واضحا في افتقار تماثيل النحت الإغريقي إلى نور البصر، هذا

---

(134) Hegel: OP. cit., P. 520.

البصر الذي تفصح به النفس عن ذاتها، بكل بساطة، ويقصد هيجل بذلك أن أروع آثار النحت الجميل لا تقدم التركيز الروحي العميق للداخل، فالنور الروحي ينبثق من المشاهد الذي يتلقى ويشاهد التماثيل، ولا ينبثق من التماثيل ذاتها، ويفسر هيجل هذا بسبب طبيعة الآلهة الإغريقية ذاتها، التي ترتكز إلى نور طبيعي لا ينير سوى الموضوع الجسماني، بينما مفهوم ا – في الفن الرومانتيكي – يعي ذاته، وينفتح ويتكشف لباطن المؤمنين، والنفس اللامتناهي وانكفاء الروحي على ذاته هو الذي يلغي انتشاره الكامل في الجسماني، لأنه كيف يمكن للامتناهي أن يحدد نفسه في جسم متناه عرضي[135].

وكيف يعبر الفن الرومانتيكي عن المطلق؟ أو كيف تظهر الذاتية المطلقة في الفن الرومانتيكي؟

يرى هيجل أن الذاتية المطلقة يمكن أن تظهر بكيفيات ثلاث: أولها: المطلق بوصفه روحا يعي ذاته،

---

(135) Ibid: P. 221.

ويمثل – هنا – الإنسان بوصفه تعبيرا عن الإلهي، لأن حياة الإنسان وآلامه وموته وبعثه تكشف للوعي المتناهي ما هي حقيقة ا ، الأبدي، اللامتناهي، وقد حاول الفن الرومانتيكي أن يمثل هذا المضمون في قصة المسيح والسيدة مريم العذراء (عليهما السلام)، والحواريين، فقد صور الفن الرومانتيكي ا بوصفه الكلي، الذي يتجلى في الحياة الإنسانية، وهو ليس محدودا بالوجود في - الهنا - الفردي المباشر لسيدنا المسيح، وإنما يمتد ليشمل الإنسانية كلها، هذه الإنسانية التي يفصح فيها ا عن حضوره. وهذا يعني تحقيق الوئام والتصالح بين الروح وذاته الموضوعية، ويعني ولادة عالم إلهي، بباطنه مبدأ التصالح مع وقعه[136]. وثانيها: يرى هيجل أن هذا التطابق والتصالح بين الروح وذاته، ليس فعلا مسبق الوجود في الواقع الدنيوي، وإنما يتم نتيجة تسامي الروحي وهذا التسامي لا يتحقق إلا حين يتحرر الروح من تناهي وجوده المباشر لكي يرقى نحو حقيقته، ولكي يحقق

---

(136) Ibid: P. 221.

الروح ذلك، لابد أن يبدأ بالانفصال عن ذاته وبمعارضة تناهيه باللامتناهي في ذاته، بمعنى أننا إذا كنا نفهم ا بنبذ كل شيء متناه عنه، فإن الإنسان يرتقي إلى ا عن طريق التحرر من الوجود الطبيعي المتناهي المباشر ويرتبط هذا التحرر بألم لا متناه نتيجة للتضحية بالذات، ولذلك إذا كان الفن الكلاسيكي قد نمى الألم والموت في فن النحت، فإن الفن الرومانتيكي أضفى عليهما طابعا من اللزوم والضرورة وبفضل هذا الانفصال – أي الانفصال عن الوجود الجسماني المباشر – يصبح الروح قادرا على تحطيم القيود التي تشد ارتباطه إلى هذا الوجود المباشر، لكي يدخل إلى مملكة الحقيقة، بمعنى أن الإنسان المتناهي لكي يرتقي إلى ا ، فلابد أن يتحرر من الوجود المتناهي، ونتيجة لهذا التحرر من الأشياء العرضية التي ليست لها قيمة يصبح الإنسان هو الواقع الحقيقي الذي يعبر عن التموضع الإلهي[137].

ويشعر الإنسان مع عملية التحرر من الواقع المباشر إلى

---

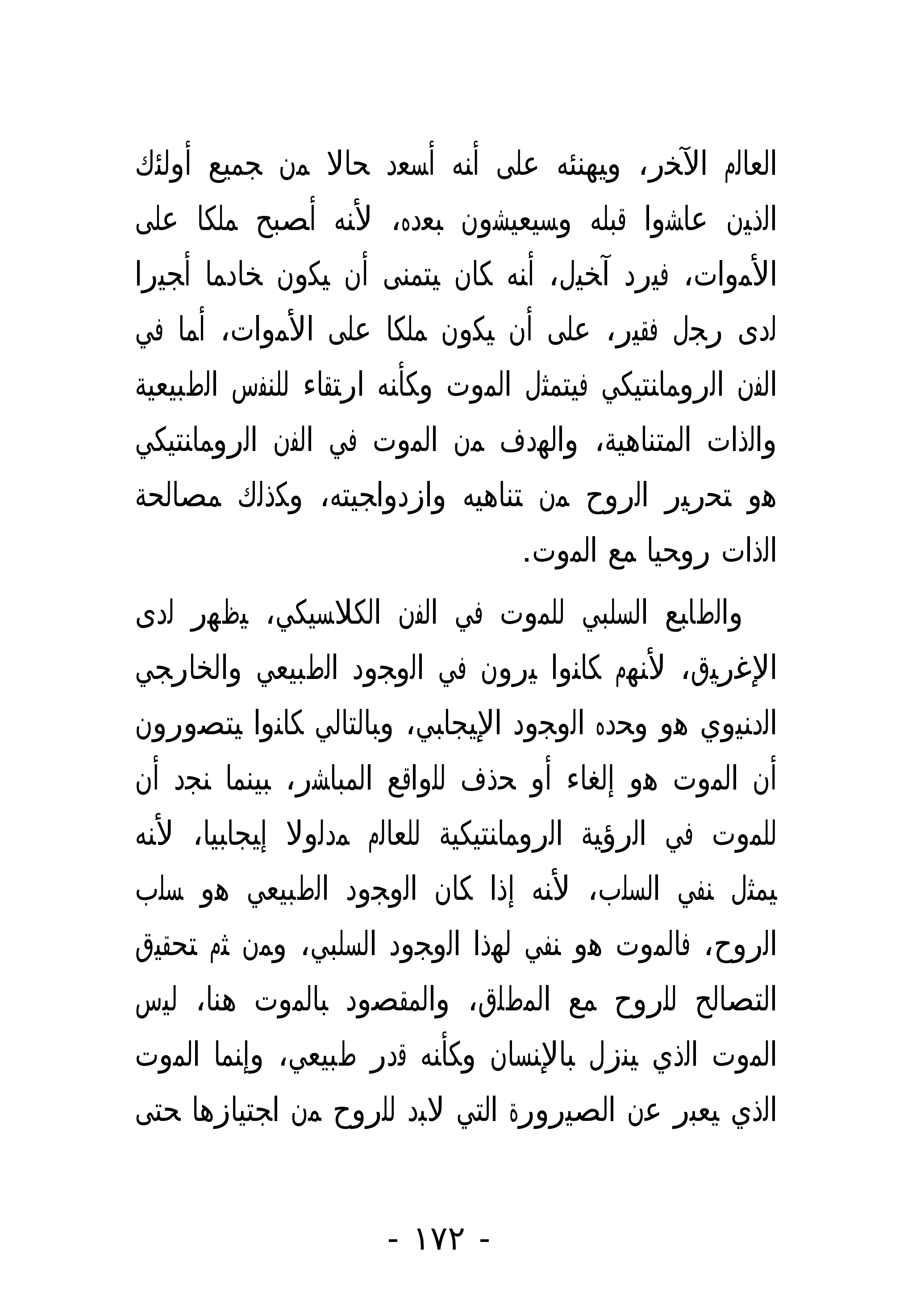
(137) Ibid: P. 222.

ا بالألم اللامتناهي والموت والإحساس المؤلم بالعدم وبعنايات الروح والجسد، ولذلك يتوقف هيجل عند الألم والموت في الفن الرومانتيكي ويقارن بينهما، وبين الألم والموت في الفن الكلاسيكي، ويرصد هيجل تطور مفهوم الموت لدى الإغريق الذين عبروا عنه في الفن الكلاسيكي، فقد أدرك الإغريق – في البداية – المدلول الجوهري للموت، فاعتبروا الموت مجرد انتقال – لا خوف فيه ولا رهبة – وتوقف لا تترتب عليه أي عواقب أخرى بالنسبة للفرد المتوفى[138]. وهذا يعني أن الموت له طابع سلبي في الفن الكلاسيكي، لأنه يمثل نفيا لكل شيء في الواقع، ولكن مع تقدم التفكير والوعي الذاتي – خصوصا لدى سقراط – نجد أن الموت يكتسب صفة الخلود، ويصبح له معنى أعمق وإشباعا لحاجة أكثر وتطورا. ويورد هيجل مثالا على ذلك من الأوديسا (النشيد الحادي عشر)[*] يوضح هذا التطور في مفهوم الموت لدى الإغريق، (يقابل أوليس البطل آخيل في

---

(138) Ibid: P. 523.

(*) الأبيات ٤٨٢ إلى ٤٩١ من الأوديسا.



العالم الآخر، ويهنئه على أنه أسعد حالا من جميع أولئك الذين عاشوا قبله وسيعيشون بعده، لأنه أصبح ملكا على الأموات، فيرد آخيل، أنه كان يتمنى أن يكون خادما أجيرا لدى رجل فقير، على أن يكون ملكا على الأموات، أما في الفن الرومانتيكي فيتمثل الموت وكأنه ارتقاء للنفس الطبيعية والذات المتناهية، والهدف من الموت في الفن الرومانتيكي هو تحرير الروح من تناهيه وازدواجيته، وكذلك مصالحة الذات روحيا مع الموت.

والطابع السلبي للموت في الفن الكلاسيكي، يظهر لدى الإغريق، لأنهم كانوا يرون في الوجود الطبيعي والخارجي الدنيوي هو وحده الوجود الإيجابي، وبالتالي كانوا يتصورون أن الموت هو إلغاء أو حذف للواقع المباشر، بينما نجد أن للموت في الرؤية الرومانتيكية للعالم مدلولا إيجابيا، لأنه يمثل نفي السلب، لأنه إذا كان الوجود الطبيعي هو سلب الروح، فالموت هو نفي لهذا الوجود السلبي، ومن ثم تحقيق التصالح للروح مع المطلق، والمقصود بالموت هنا، ليس الموت الذي ينزل بالإنسان وكأنه قدر طبيعي، وإنما الموت الذي يعبر عن الصيرورة التي لابد للروح من اجتيازها حتى

يرقى الإنسان إلى حياة حقيقية بمعنى الكلمة[139].

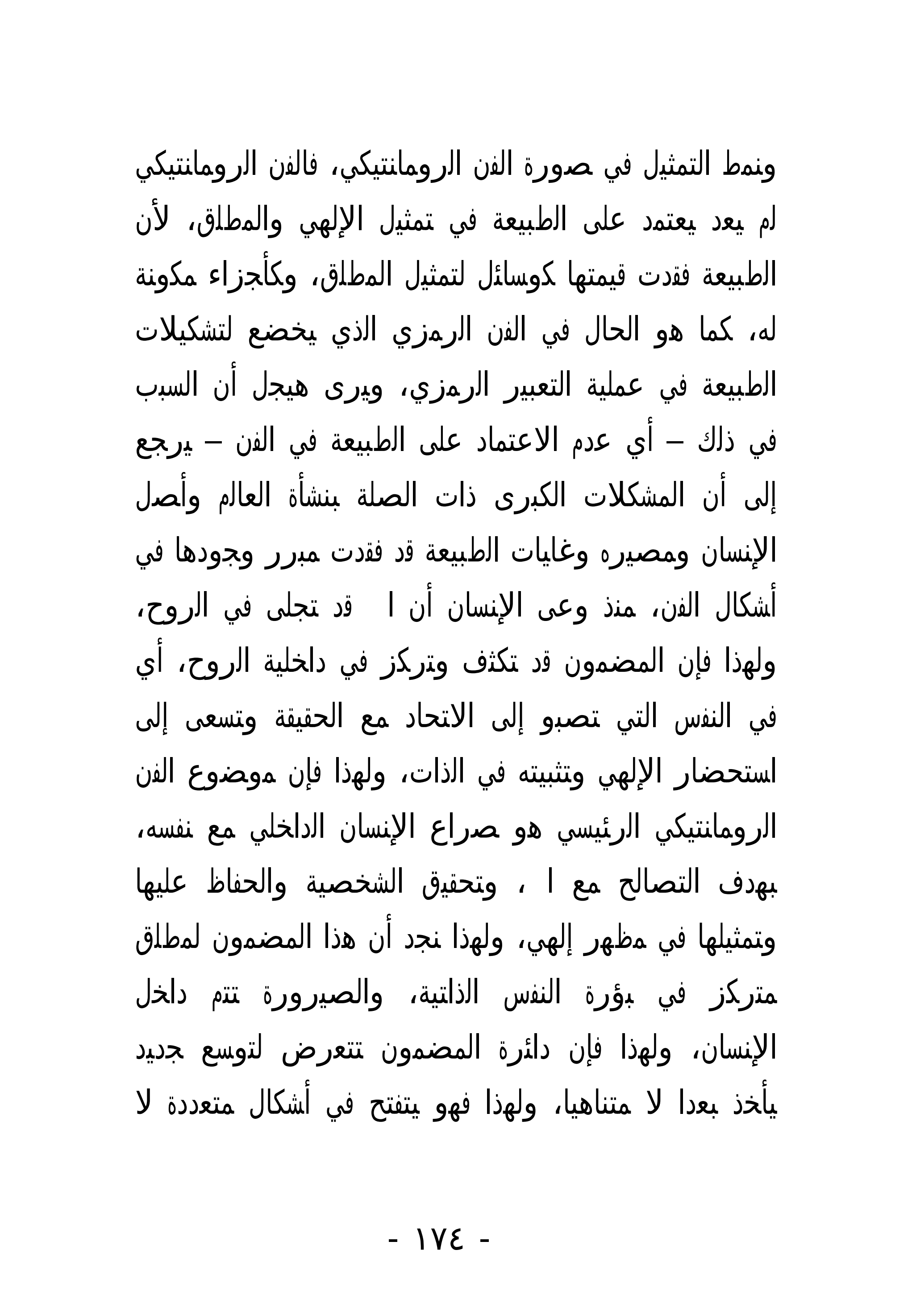
ثالثها: أما الكيفية الثالثة لتظاهر الروح المطلق، فهي تتمثل في الإنسان الذي يبقى حبيس حدود الإنساني ولا يتجاوزها، إلى التعبير عن الإلهي، أو الارتقاء إلى ا والتصالح معه[140] وهنا يكون المضمون متناهيا، وتوجد طريقتان في تصور هذا المضمون فإما أن يتقدم الروح ضمن بيئته التي توفر له احتياجاته، وبالتالي يحاول أن يحقق التوافق مع روحه الداخلية وإما أن ينحط الروح إلى الغرق في الجوانب الجزئية للوجود، ولا يحقق أي استقلال أو رضا عن الذات، لأن هيجل يعتقد أن الإنسان لا يجد وجوده الحقيقي أو يحقق وفاقه مع ذاته إلا إذا قام بعمل ما ينفي فيه الطابع السلبي للروح والطبيعة ولا يغرق فيهما.

يناقش هيجل بعد ذلك – العلاقة بين المادة الموضوعية

---

(139) جاك شورون: الموت في الفكر الغربي ترجمة كامل يوسف حسين مراجعة د. إمام عبد الفتاح، عالم المعرفة، الكويت (٧٦)، أبريل ١٩٨٤، ص ١٦٢ – ١٦٦.

(140) Hegel: Aesthetics, P. 523.



ونمط التمثيل في صورة الفن الرومانتيكي، فالفن الرومانتيكي لم يعد يعتمد على الطبيعة في تمثيل الإلهي والمطلق، لأن الطبيعة فقدت قيمتها كوسائل لتمثيل المطلق، وكأجزاء مكونة له، كما هو الحال في الفن الرمزي الذي يخضع لتشكيلات الطبيعة في عملية التعبير الرمزي، ويرى هيجل أن السبب في ذلك – أي عدم الاعتماد على الطبيعة في الفن – يرجع إلى أن المشكلات الكبرى ذات الصلة بنشأة العالم وأصل الإنسان ومصيره وغايات الطبيعة قد فقدت مبرر وجودها في أشكال الفن، منذ وعى الإنسان أن ا قد تجلى في الروح، ولهذا فإن المضمون قد تكثف وتركز في داخلية الروح، أي في النفس التي تصبو إلى الاتحاد مع الحقيقة وتسعى إلى استحضار الإلهي وتثبيته في الذات، ولهذا فإن موضوع الفن الرومانتيكي الرئيسي هو صراع الإنسان الداخلي مع نفسه، بهدف التصالح مع ا ، وتحقيق الشخصية والحفاظ عليها وتمثيلها في مظهر إلهي، ولهذا نجد أن هذا المضمون لمطلق متركز في بؤرة النفس الذاتية، والصيرورة تتم داخل الإنسان، ولهذا فإن دائرة المضمون تتعرض لتوسع جديد يأخذ بعدا لا متناهيا، ولهذا فهو يتفتح في أشكال متعددة لا

حصر لها. إن المطلق الكلي في ذاته، كما يعرض نفسه للوعي الإنساني، هو الذي يؤلف المضمون الداخلي للفن الرومانتيكي، وهذا الفن يجد بالتالي مادة له لا تنفذ في الإنسانية كلها وفي مجمل تطورها، والفن الرومانتيكي لا يمثل هذا المضمون بصفته فنا (كما يفعل الفن الرمزي الذي يعبر عن الإلهي والفن الكلاسيكي الذي يعبر عن توافق الإلهي مع الخارجي في شكل متطابق) وإنما هو يعطي الحقيقة التي استمدها من الدين شكلا فنيا، لأن الدين بوصفه العام للحقيقة هو الذي يشكل المسلمة الأساسية للفن الرومانتيكي[141].

ولهذا فإن الفن الرومانتيكي يقدم فهما خاصا للجمال، الذي يعبر عن توافق الروح مع ذاتها بعد أن كانت تتميز بتوافقها مع الشكل الخارجي في النمط الكلاسيكي "ولذلك أصبح الحب هو العاطفة المعبرة عن هذا التوافق بين الروح وذاتها بعد أن كان الجمال هو المعبر عن توافق الروح مع تجسيداتها

---

(141) Ibid: P. 525.

الفيزيائية"[142]، ولذلك يحرص النمط الرومانتيكي على الجوانب الداخلية لكل ما هو عرضي في الأشكال الخارجية، لأنه تجاوز الجمال الكلاسيكي الذي يعبر عن التطابق بين الروح والجسد، لكي يعبر عن توافق الروح مع ذاتها توافقا داخليا، لهذا فهو يبرز السمات المميزة لكل ما هو نقيض الجمال في النمط الكلاسيكي ويعطيها مكانة لا متناهية، ولهذا نواجه عالمين اثنين في صورة الفن الرومانتيكي، **أولهما:** العالم الروحي الكامل في ذاته، للنفس المطمئنة المتصالحة مع ذاتها، **وثانيهما:** العالم الخارجي، بما هو كذلك، الذي يصبح نتيجة تراخي الروابط بينه وبين الروح واقعا اختباريا تماما، لا ينطوي شكله على أهمية بالنسبة إلى النفس (الروح)، وبينما الروح لا يهتم بالعالم الخارجي في النمط الرومانتيكي نجد أن الروح في النمط الكلاسيكي تجد في الواقع الخارجي الواقع الأمثل بحيث يكون الخارج صالحا للتعبير عن الداخل، وإذا كان الفن الرومانتيكي يترك للعالم

---

(142) د. أميرة حلمي مطر: فلسفة الجمال ص ١٢٢.

الخارجي حريته التامة، فلا يفرض عليه أي إكراه ولا يخضعه لأي إكراه، لأنه لا يهتم بالخارج إلا بقدر ما يتصل بالروح، وبقدر ما يعبر عن الداخلية بما هي كذلك، أي عن التوافق التام للروح مع ذاتها، بينما نجد أن النمط الكلاسيكي كان يهتم بالخارج من حيث تعبيره عن اتحاده بالداخلي، والنمط الرومانتيكي حين يدخل الخارجي في العمل الفني فإنه يجرده من كل سماته الطبيعية، بحيث لا يكون للواقع الخارجي الموضوعي أي حضور في العمل الفني، ولذلك يتحول الخارجي في الفن الرومانتيكي إلى مجرد صوت منبثق عن مصدر خفي، وكأنه موسيقى محضة تنتشر موجاتها في عالم لا يشكل بظاهراته المتنافرة، سوى انعكاس واهن لكينونة الروح في ذاتها. ولهذا فالغنائية Lyrical أو الموسيقى Music هي التي تؤلف السمة الأساسية الجوهرية للفن الرومانتيكي، حتى أننا نلتقي بها في الأعمال التشكيلية التي تحيط بها الغنائية كأنها هالة، أو انبثاق ضبابي

للروح[143].

ومراحل تطور صورة الفن الرومانتيكي متعددة: أولى هذه المراحل هي: المرحلة الدينية التي تدور حول قضية الفداء Rodemption المستمدة من تاريخ حياة المسيح في مولده وموته وبعثه ويحاول الإنسان في هذه المرحلة بلوغ مستوى الألوهية والخلود بواسطة التضحية والمعاناة[144] والمرحلة الثانية: تتمثل في إيجابية الذات الإنسانية الحرة، التي تحاول إثبات شخصيتها الإنسانية من خلال ثلاثة مشاعر رئيسية هي مشاعر الشرف والحب والوفاء Love and Fidelity أما المرحلة الثالثة فهي آخر مراحل صورة الفن الرومانتيكي التي يعبر عنها هيجل تحت عنوان: Formal الاستقلال الشكلي للشخصية Independence of Character وفيها يميل المضمون – في العمل الفني – إلى التعبير عن كل ما هو خاص وعرضي، فتتضخم قدرة الفنان

---

(143) Hegel: Aesthetics, P. 528.

(144) Ibid: P. 528.

على حساب العمل الفني نفسه، وهكذا سنرى أن الفن الرومانتيكي يضفي – في خاتمة المطاف – طابعا عرضيا على الخارج والداخل على حد سواء، ويقيم بين هذين المظهرين انفصالا، يعني – في واقع الأمر – نفي الفن بالذات، ويظهر إلى حيز الوجود حاجة الوعي إلى أن يكتشف – كي يعقل الحقيقة – أشكالا أسمى من تلك التي يقدمها الفن[145].

---

(145) Ibid: P. 528.

أ) المجال الديني للفن الرومانتيكي:

The Religious domain of omantic Art:

إذا كان المضمون الجوهري لتمثلات الفن الرومانتيكي هو اتحاد الروح مع ذاته، وهذا المضمون يختلف عن مضمون الفن الكلاسيكي، فتبعا لهذا فإن مثال الفن الرومانتيكي يتبدى في مظهر مغاير تماما للفن الكلاسيكي. لهذا يحرص هيجل في شرحه للمرحلة الأولى للفن الرومانتيكي على إبراز النموذج الأساسي لنمط تمثيل المطلق في الفن الرومانتيكي. فإذا كان الإلهي يرد في المثال الكلاسيكي إلى حدود الفردية، لأن نفس كل إله تظهر في جميع تفاصيل شكله الخارجي، لأن الفن الكلاسيكي يقوم على أساس وحدة الفرد غير القابلة للانقسام بين الداخل والخارج، فإن مفهوم الذاتية المطلقة – الذي يعتبر المبدأ الرئيسي الذي يرتكز عليه الفن الرومانتيكي – يتضمن – على عكس مثال الفن الكلاسيكي – التعارض بين الشمولية الجوهرية وبين الشخصية، وإذا تحقق توسط لهذا التعارض، فإنه يجعل الذات تشارك في الجوهر الشامل، ويجعل الجوهر ذاتا مطلقة يعي

ذاته[146].

ولكن الذاتية لا يمكن أن تصير روحا بالمعنى الواقعي للكلمة (يقصد هيجل أن الجسم الخارجي للذات يؤلف جزءا أساسيا منها، وبالتالي لا يمكن للذات أن تصير روحا إلا إذا تحررت من الجانب الجسماني للوجود الإنساني، لأن هذا الجانب يربطها بالوجود الأرضي) – إلا عن طريق معارضة عميقة لهذا العالم المتناهي، وبعد إلغاء التعارض والتصالح مع المطلق، ترقى الذات إلى أفق جديد تصبح معه روحا مطلقة. وحينذاك يواجهنا واقع جديد، واقع يندرج في مجال الروح، ونتيجة لهذا يعني هيجل أن واقع مثال الفن الرومانتيكي الذي يعتمد على توافق الذات مع نفسها، ويعبر عن نفسه في الحب – يختلف – كل الاختلاف – عن الجمال في النمط الكلاسيكي الذي يعتمد على اتخاذ الروح مع الخارج ويعبر عن نفسه في تعبير الداخلي عن ذاته في الخارجي. ولذلك نجد الجمال الإغريقي يصور داخلية الفرد

---

(146) Ibid: P. 530.

الروحية في شكلها الجسماني الخارجي المحض، بينما لا يمكن للخارج في الفن الرومانتيكي أن يعبر عن داخلية الروح إلا إذا بين أنه لا يعبر عن الروح كلها، لأن للروح مستويات أخر لا يمكن للفن أن يعبر عنها في تمثيلاته الخارجية. ولذلك فالجمال الكلاسيكي الذي يضفي على الشكل الخارجي الطابع المثالي، يصبح – في الفن الرومانتيكي – هو جمال النفس ذاتها، وهو التعبير عما هو دفين وعميق فيها، وعن الكيفية التي يولد ويتطور بها المضمون الباطني للذات دون أن يختلط بالغلاف الخارجي، الذي يخترقه من أقصاه إلى أقصاه[147]. وهكذا بدلا من الوحدة الكلاسيكية بين الداخل والخارج، يتجه الفن الرومانتيكي إلى البحث عن تلوين الشكل الداخلي للروح بجمال جديد، ولهذا فهو لا يهتم بالجمال الخارجي المحض، ويكتفي بأخذ الخارجي كما يجده في الواقع المباشر ويدع له الحرية ليتلبس الشكل الذي ينزع إليه عفويا. وذلك لأن التصالح المطبق في الفن الرومانتيكي

---

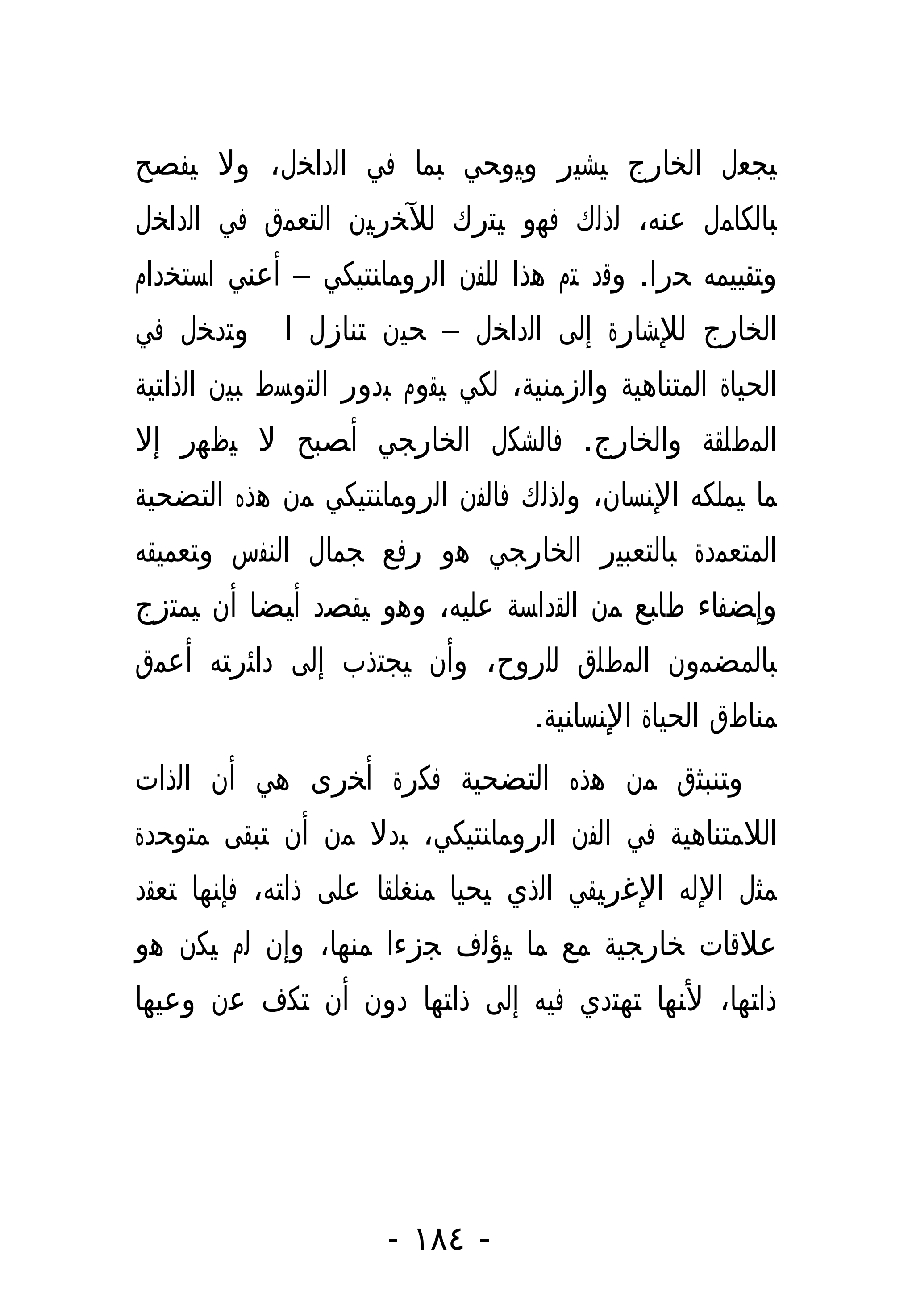
[147] د. أميرة حلمي مطر: فلسفة الجمال، ص ١٢٢ – ١٢٣.

هو فعل يتم في قرارة النفس، رغم أنه يعبر عن ذاته خارجيا، إلا أنه لا يتعرف في هذا التعبير الخارجي على شكله الحقيقي ومضمونه وهدفه.

ونتيجة لعدم اهتمام الفن الرومانتيكي بهذا الاتحاد بين الروح والجسم الذي يضفي عليه طابعا مثاليا، فإن أضفى طابعا خاصا للتمثيل الأكثر تخصصا للخارج الفردي هو طابع وصف الشخصيات Portraiture (البورتريه)[148]، وهو النسخ الحرفي للقسمات والأشكال كما توجد في الطبيعة، وكما صاغها الزمن، بكل ما يشوبها من عيوب ونواقص دون أي مجهود للتخفيف منها، أو إضفاء طابع مثالي عليها. وإذا كانت الأعمال الفنية – في الفن الكلاسيكي – حين تدرك ذروة تحققها تظل أسيرة نفسها، لأنها تنظر للخارج بوصفه معبرا عن الداخل، وإذا كانت هيئات الآلهة والنحت الكلاسيكي، تبين أنها لا تشبه البشر إلا في ظاهرها، لأنها تغلبت على عاهات الوجود البشري، فإن الفن الرومانتيكي

---

(148) Hegel: OP. cit., P. 531.



يجعل الخارج يشير ويوحي بما في الداخل، ولا يفصح بالكامل عنه، لذلك فهو يترك للآخرين التعمق في الداخل وتقييمه حرا. وقد تم هذا للفن الرومانتيكي – أعني استخدام الخارج للإشارة إلى الداخل – حين تنازل ا وتدخل في الحياة المتناهية والزمنية، لكي يقوم بدور التوسط بين الذاتية المطلقة والخارج. فالشكل الخارجي أصبح لا يظهر إلا ما يملكه الإنسان، ولذلك فالفن الرومانتيكي من هذه التضحية المتعمدة بالتعبير الخارجي هو رفع جمال النفس وتعميقه وإضفاء طابع من القداسة عليه، وهو يقصد أيضا أن يمتزج بالمضمون المطلق للروح، وأن يجتذب إلى دائرته أعمق مناطق الحياة الإنسانية.

وتنبثق من هذه التضحية فكرة أخرى هي أن الذات اللامتناهية في الفن الرومانتيكي، بدلا من أن تبقى متوحدة مثل الإله الإغريقي الذي يحيا منغلقا على ذاته، فإنها تعقد علاقات خارجية مع ما يؤلف جزءا منها، وإن لم يكن هو ذاتها، لأنها تهتدي فيه إلى ذاتها دون أن تكف عن وعيها

بذاتها[149]. ويرى هيجل أن اتحاد الذاتية مع ما ليس هو ذاتها، هو الذي يشكل الجمال الحقيقي للفن الرومانتيكي، أي المثال الذي يعبر فيه الشكل – المظهر الخارجي – عن الباطن وعالم العواقب الذاتية. ولذلك يعبر المثال الرومانتيكي عن علاقات مع ذوات روحية أخرى مشدودة بروابط وثيقة، والإنسان لا يستطيع إظهار كل مضمون الباطن إلا من خلال هذه الكائنات الروحية وهذا يعني أن الحياة في الآخرين، وبالآخرين هي الحب الذي يعبر عن مثال الفن الرومانتيكي ولذلك يقول هيجل: "إن الحب هو الذي يشكل المضمون العام للفن الرومانتيكي، إذا نظرنا إليه من منظوره الديني. أي الحب الذي يعبر عن سكينة الروح"[150].

ولكي نصل إلى الحب، لابد أن نعي أن صيرورة الذات المطلقة، التي بفضلها تتمكن الذات المطلقة من التغلب على تناهي الظاهرة الإنسانية في جانبها المباشر، وهذه الصيرورة

---

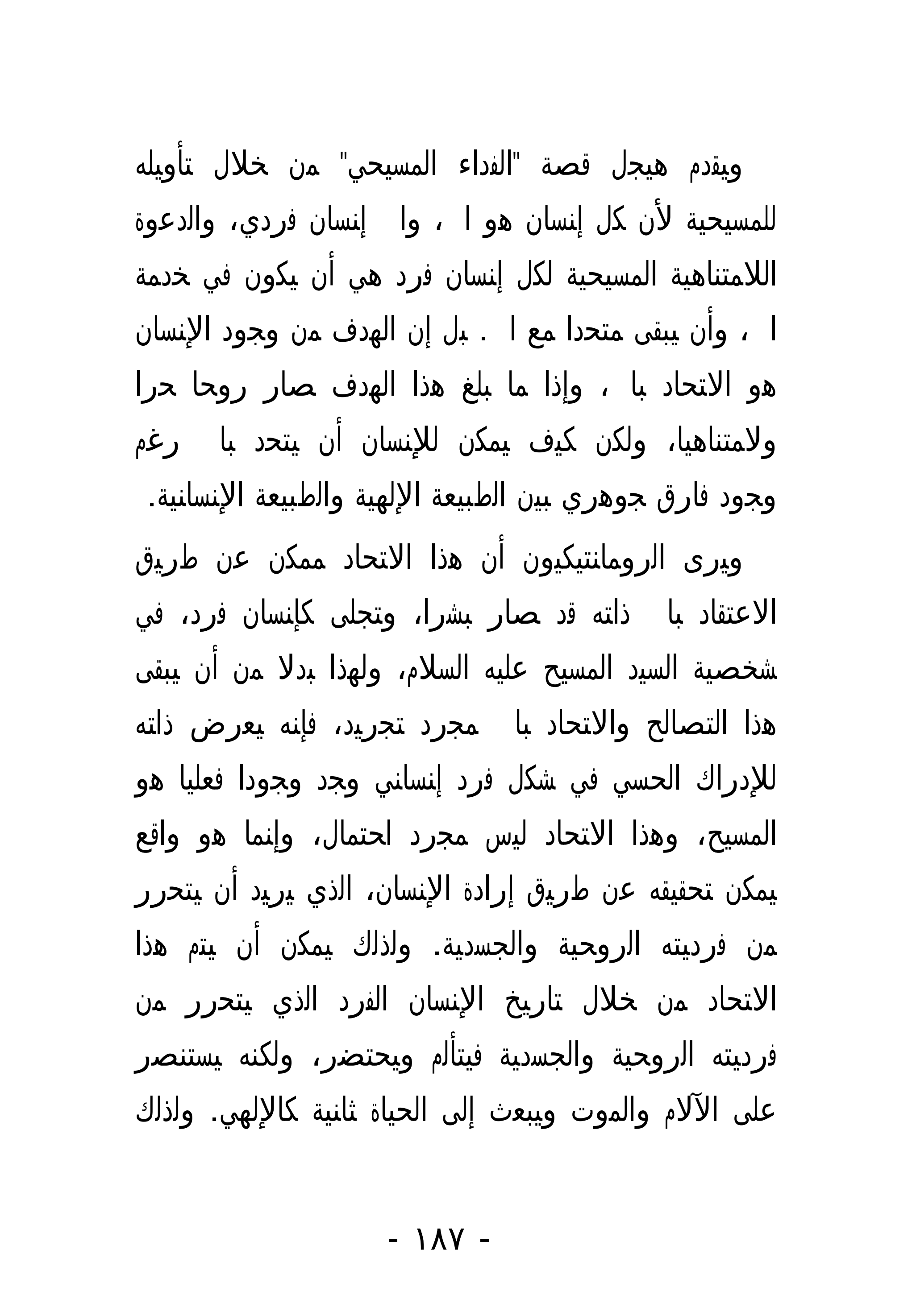
(149)

(150) Ibid: P. 533.

تجد تعبيرها في حياة ا / المسيح وآلامه وموته. ولهذا فإن هيجل يدرس – هنا – الصيرورة الإنسانية من خلال مراحلها الحسية والروحية. ويعالج هيجل المجال الديني للفن الرومانتيكي، من خلال تناوله لثلاثة موضوعات، فيخصص الموضوع الأول لقصة الفداء المسيحي Redemption، وفيها يبين ظهور الروح المطلق بواسطة ا في مظهر إنساني، ويتناول في الموضوع الثاني، الحب في شكله الإيجابي، وهو شكل عاطفة اتحاد الإنساني والإلهي وتصالحهما، الذي يتمثل في العائلة المقدسة، وحب مريم العذراء الأموي لأبنها عيسى المسيح، وحب المسيح وحوارييه، ويخصص هيجل الموضوع الثالث لطائفة المؤمنين (الشهداء)، أو حضور ا بين البشر كنتيجة لاهتداء النفوس إلى ا ونتيجة لإلغاء الجانب الطبيعي والمتناهي في البشر، عن طريق عودة البشرية إلى ا عن طريق التوبة والشهادة[151].

---

[151] Ibid: P. 533.



ويقدم هيجل قصة "الفداء المسيحي" من خلال تأويله للمسيحية لأن كل إنسان هو ا ، وا إنسان فردي، والدعوة اللامتناهية المسيحية لكل إنسان فرد هي أن يكون في خدمة ا ، وأن يبقى متحدا مع ا . بل إن الهدف من وجود الإنسان هو الاتحاد با ، وإذا ما بلغ هذا الهدف صار روحا حرا ولامتناهيا، ولكن كيف يمكن للإنسان أن يتحد با رغم وجود فارق جوهري بين الطبيعة الإلهية والطبيعة الإنسانية.

ويرى الرومانتيكيون أن هذا الاتحاد ممكن عن طريق الاعتقاد با ذاته قد صار بشرا، وتجلى كإنسان فرد، في شخصية السيد المسيح عليه السلام، ولهذا بدلا من أن يبقى هذا التصالح والاتحاد با مجرد تجريد، فإنه يعرض ذاته للإدراك الحسي في شكل فرد إنساني وجد وجودا فعليا هو المسيح، وهذا الاتحاد ليس مجرد احتمال، وإنما هو واقع يمكن تحقيقه عن طريق إرادة الإنسان، الذي يريد أن يتحرر من فرديته الروحية والجسدية. ولذلك يمكن أن يتم هذا الاتحاد من خلال تاريخ الإنسان الفرد الذي يتحرر من فرديته الروحية والجسدية فيتألم ويحتضر، ولكنه يستنصر على الآلام والموت ويبعث إلى الحياة ثانية كالإلهي. ولذلك

يشكل هذا التاريخ- تاريخ الإنسان الفرد الذي يتحرر من فرديته الجسمانية – الموضوعية الرئيسي للفن الرومانتيكي المحض، لأن هذا التاريخ يقوم على التعيين الداخلي الذي يريد أن يتوافق الروح فيه مع ذاته[152]. ولذلك قد تنطوي الحقيقة – هنا – على عدم اللزوم الظاهري للفن، لأن الحقيقة هي توافق الروح مع ذاتها وليس مع الخارج، ولهذا يبدو جمال التعبير والتمثيل الخارجي شيئًا ثانويا، لأن الحقيقة لها وجودها بالنسبة للوعي، حتى خارج الفن، وبصورة مستقلة عنه. ولكن هذا المضمون الديني ينطوي على مظهر يفرض عليه ضرورة تدخل الفن، لأن هذا المضمون يتركز على اتحاد المطلق والإلهي بالذات الإنسانية القابلة للإدراك التي تظهر خارجيا وجسمانيا، بحيث لا يمكن التعبير عن الإلهي وإظهاره في شكل الفردي المشوب بكل نواقص الطبيعة وبكل تناهي الظواهر الفردية. ومن هذا المنظور يقدم الفن الرومانتيكي للوعي الحدسي ظهور ا في شكل هيئة فردية

---

[152] Ibid: P. 534.

ذات حضور فعلي، في شكل صورة عينية تنسخ حتى التفاصيل الخارجية للأحداث المرتبطة بولادة المسيح وحياته وتجليه، بحيث نجد أن ضرورة تدخل الفن تساعد على ظهور ا الفعلي والسريع الزوال، ويصبح له ديمومة متجددة باستمرار عن طريق الفن[153].

أما الطابع الخاص والعرضي للبعد الظاهري والخارجي من الفن الرومانتيكي فإنه يظهر حين نقارن بين الفن الكلاسيكي، والفن الرومانتيكي في استخدامهما للواقع الخارجي. ففي الفن الكلاسيكي يمثل الروحي والإلهي من خلال الأشكال الجسمانية، أي من خلال الجسم وتكوينه، ونلاحظ أن أشكال الفن الكلاسيكي، وهي تستخدم الجسم في التعبير عن الإلهي، فإنها تبعد عنه كل ما هو عادي ومتناه وتحرص على الجوهري الذي يعبر عن شمولية الروح، بينما نجد الفن الرومانتيكي – حين يستخدم الواقع الخارجي – فإنه يستخدم الأشكال كما هي موجودة في الأحوال العادية، ورغم

---

(153) Ibid: P. 535.

هذا ينجح الفنان في تحويل المواد العادية والمعروفة إلى وسيلة للتعبير عن العمق وعن الروحي، من خلال استخدامه للوسائل والطرق الفنية، لكي يعطي لهذه الأشياء والمواد العادية حياة روحية. ويتضح هذا في أعمال الفن التشكيلي التي حاولت أن تصور المسيح، فهي لم تحرص على تمثيله وفقا لمفهوم المثال الكلاسيكي، وإنما حاولت أن تقدمه كما هو، فالمسيح المصلوب المكلل بالشوك، الذي يتجرع سكرات الموت البطيء، المؤلم، لا يقدم وفقًا لمفهوم الجمال الكلاسيكي، وإنما يعبر عن الجمال بالمفهوم الرومانتيكي الذي يهتم بالعمق الباطني، ودرجة الألم اللامتناهية، المتحملة بصفو إلهي لدى المسيح، يعبر به عن ظهور أبدية الروح[154]. ويستند هذا المفهوم – مفهوم الجمال الرومانتيكي – إلى اختلاف مفهوم الموت في الفن الرومانتيكي عنه في الفن الكلاسيكي، فالموت هنا، هو حالة انتقالية، مرحلة نمو تصالح الروح مع ذاته، وانصهار

---

(154)

الإنساني والإلهي، ونتيجة لهذا المفهوم الرومانتيكي عن الموت، فإن البعث والصعود إلى السماء – في سيرة المسيح – هما أنسب الموضوعات للتمثيل الفني، ويضيف إليهما هيجل الموضوعات المرتبطة باللحظات التي يظهر فيها المسيح وهو ينشر تعاليمه.

والمعضلة التي يحاول الفن التشكيلي الرومانتيكي حلها هي: كيف يمكن أن يمثل الروحي بما هو روحي في باطنيته العميقة، أي الروح المطلق اللامتناهي المتحد اتحادا حميما بالذاتية والمتسامي فوق الوجود المباشر – من خلال الجسماني والخارجي الذي يعبر عن لا تناهيه[155].

ويمكن حل هذه المعضلة عن طريق الحب الديني Religious Love لأنه هو الموضوع العيني الذي يمكن عن طريقه أن يتناول الفن الروح بما هو كذلك، أي الروح المنظور إليه في ذاته ولذاته، فالحب هنا هو الشكل الذي يتيح لنا تعيين الروحية المجردة التي لا يمكن للفن أن يتناولها كما

---

(155) Ibid: P. 538.

هي، لأنه لا يمكن للفن أن يتناول الموضوعات المجردة[156].
ولذلك يبدأ هيجل حديثه عن المطلق بوصفه حبا، لأن مضمون الحب ينطوي على اللحظات التي تشكل التصور الأساسي للروح المطلق: أي العودة الهادئة المطمئنة إلى الذات، بدءا مما هو مختلف عن الذات، لأن هذا الغير أو الآخر، الذي تقيم معه الأنا علاقة دون أن تكف على أن تكون روحا، أي دون أن تكون في علاقتها به البعد الروحي، لابد بالتالي أن يكون من طبيعة روحية، وشخصية روحية[157].

ويحدد هيجل ماهية الحب الحقيقة بأنها تكمن في إلغاء وعي الذات أو الأنا، وفي تناسي الذات في الآخر، وهذا من أجل التقاء الذات من جديد وتملكها في هذا النسيان وهذا الإلغاء، فتوسط الروح مع ذاته وتساميه إلى الكلية من خلال الآخر هو الذي يشكل المطلق، بمعنى أن الحب عند هيجل

---

(156) Ibid: P. 539.

(157) Ibid: P. 539.

ليس هو الذات الفردية، وبالتالي متناهية تهتدي إلى ذاتها وتحقق نفسها في ذات متناهية أخرى، وتختلط بها وإنما الحب – عنده – هو أن المطلق – وهو مضمون الذات – الذي تهتدي إليه من خلال توسط وهو الآخر أي أن الحب هو الروح الذي لا يشعر بالرضا إلى حين يتوصل إلى معرفة ذاته – بوصفه المطلق – من خلال الآخر. إن هذا المضمون – من حيث هو حب – هو شكل العاطفة المركزة، يصبح في متناول الفن، لأنه يظهره في عاطفة ذاتية، تكون في متناول الإدراك في جميع تفاصيلها، وإذا كانت النفس والعاطفة باطنية وروحية، فإنها ترتبط بالحسي والجسماني اللذين يمكن بواسطتهما أن تتظاهر خارجيا، ويفيد الصوت والكلام في التعبير عن الحياة العميقة أكثر من البصر وقسمات الوجه[158] ولذلك يعرف هيجل الحب – طبقًا لما سبق – بأنه مثال الفن الرومانتيكي في مظهره الدنيي، أي أنه الجمال الروحي الذي يعبر عن توافق الروح مع ذاتها في

---

(158) Ibid: P. 539 – 540.

مقابل الجمال الكلاسيكي الذي يعبر عن اتحاد الروح بالواقع الخارجي، ونلاحظ أن التصالح أو التوافق للروح مع ذاتها يتم من خلال الآخر الروحي وليس الطبيعي كما هو الحال في الفن الكلاسيكي، أي أن التوافق والاتحاد لا يكون مع أشياء جسمانية وإنما مع كائنات روحية، ولذلك تصبح علاقة الحب بين الأنا والآخر تجسيدا لتوافق الروح مع ذاته مما يساعد الفن في تمثيلها تمثيلا فنيا.

وهيجل يرى أن ا حب، وبالتالي فإن ماهيته الأعمق تعقل من حيث هي متجسدة في المسيح، ويجب أن تمثل في هذا الشكل – المسيح – حتى تصبح في متناول الفن، لأن ا كتصور هو أقرب للفكر منه إلى الفن، ومن المعروف أن الفن لا يمكن أن يتناول الموضوعات التي لا يمكن تمثيلها فنيا[159]، ولهذا فالسيد المسيح يجسد الحب الإلهي – من جهة – ويجسد الإنسانية كلها – من جهة أخرى – وشخصية المسيح لا تمثل اندماج ذات مع أخرى

---

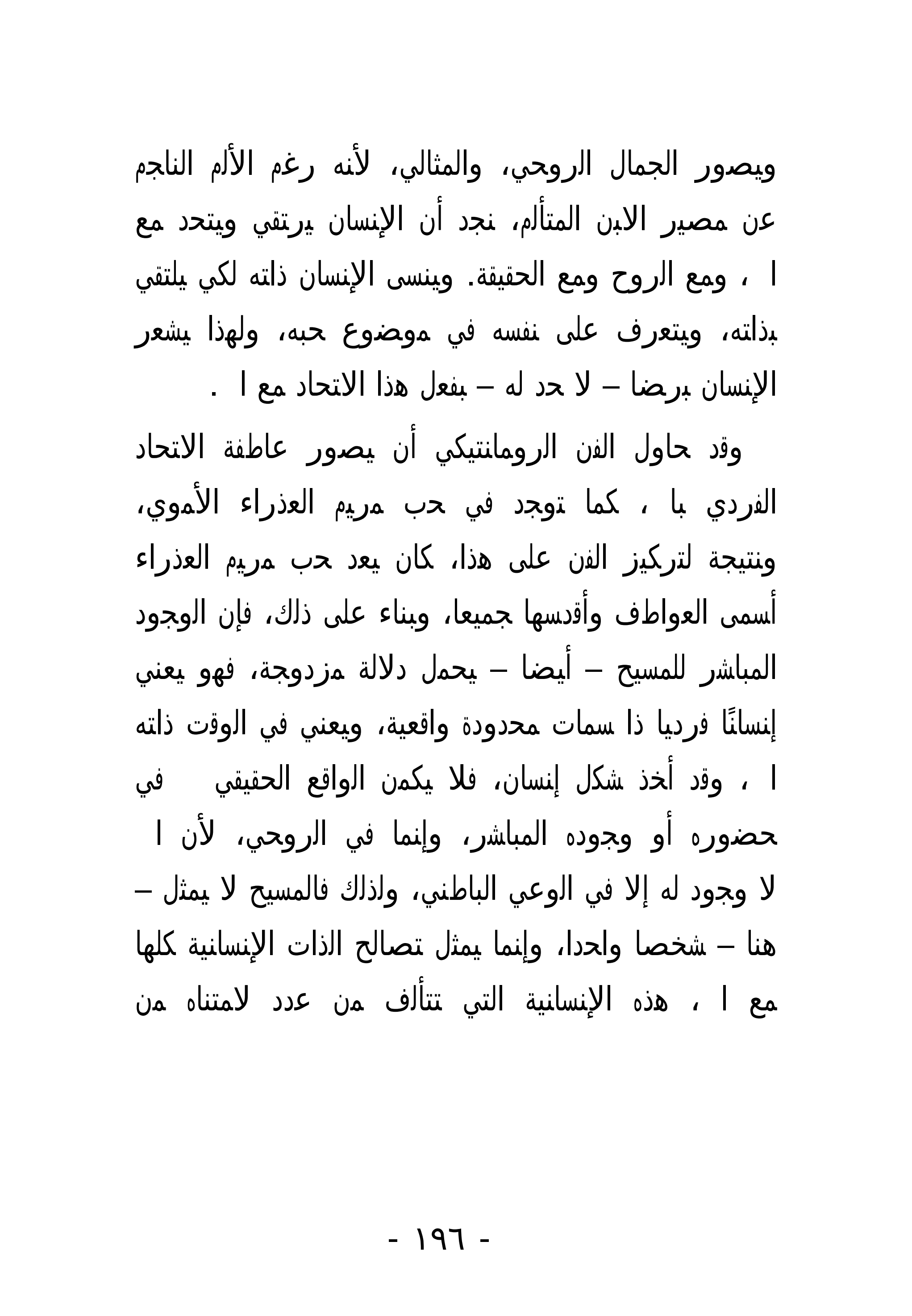
(159) Ibid: P. 540.

وإنما يجسد فكرة الحب بالذات في شموليتها، أي يجسد المطلق، وهو روح الحقيقة في عناصر العاطفة وشكلها.

والموضوع الذي يجسد هذا، وقريب إلى مجال الفن، هو حب مريم، ذلك الحب الأموي Maternal Love الذي صوره الخيال الديني الرومانتيكي بشكل رائع، وذلك لأن هذا الحب يجمع بين الحب الواقعي والحب الإنساني وبين الحب الروحي المتجرد من كل شهوة وحرا من كل عنصر حسي. فرغم أن الحب الأموي لدى السيدة العذراء يرتكز إلى أساس طبيعي، وهو الأمومة لدى كل امرأة، إلا أن الحب لديها ليس أسيرا لهذه الحدود الطبيعية الصرفة، وإنما تتجاوز هذه الحدود وتتسامى بها، لأنها تلتقي بذاتها في هذا الطفل الذي حملته في أحشائها، وفيه وبه تعي ذاتها، وهذا الطفل رغم أنه جزء منها، إلا أنه يتسامى فوقها، ولهذا فهو الموضوع الذي تنسى فيه نفسها وتعي ذاتها[160]. ولهذا نلاحظ أن الجانب الطبيعي – هنا – مصبوغ من كل جانب بصبغة روحية.

---

(160) Ibid: P. 542.



ويصور الجمال الروحي، والمثالي، لأنه رغم الألم الناجم عن مصير الابن المتألم، نجد أن الإنسان يرتقي ويتحد مع ا ، ومع الروح ومع الحقيقة. وينسى الإنسان ذاته لكي يلتقي بذاته، ويتعرف على نفسه في موضوع حبه، ولهذا يشعر الإنسان برضا – لا حد له – بفعل هذا الاتحاد مع ا .

وقد حاول الفن الرومانتيكي أن يصور عاطفة الاتحاد الفردي با ، كما توجد في حب مريم العذراء الأموي، ونتيجة لتركيز الفن على هذا، كان يعد حب مريم العذراء أسمى العواطف وأقدسها جميعا، وبناء على ذلك، فإن الوجود المباشر للمسيح – أيضا – يحمل دلالة مزدوجة، فهو يعني إنسانًا فرديا ذا سمات محدودة واقعية، ويعني في الوقت ذاته ا ، وقد أخذ شكل إنسان، فلا يكمن الواقع الحقيقي في حضوره أو وجوده المباشر، وإنما في الروحي، لأن ا لا وجود له إلا في الوعي الباطني، ولذلك فالمسيح لا يمثل – هنا – شخصا واحدا، وإنما يمثل تصالح الذات الإنسانية كلها مع ا ، هذه الإنسانية التي تتألف من عدد لامتناه من

الفرديات[161] ولكن إذا نظرنا للإنسان في حد ذاته بوصفه شخصية فردية، سنجد أنه لا ينطوي على شيء من الألوهية بالمعنى المحدد لهذه الكلمة، بل يندرج على عكس الإلهي في عداد الإنساني والمتناهي الصرف، والإنسان لا يحقق تصالحه مع ا ، إلا إذا تخلص من الجوانب المتناهية والعرضية بوصفهما عناصر سلبية. وحين يتحرر الإنسان من وجوده الفيزيائي، فإنه يتجلى بوصفه انبثاقا للروح المطلق، وقد أصبح هنا الإنسان الفرد هو روح الجماعة التي يتم فيها اتحاد الإنساني والإلهي في قلب الواقع الإنساني، من حيث هو توسط واقعي، يفترض في الإنسان أن يتحد بالإلهي ويتخلى عن الجوانب الجسمية.

وقد حاول الفن الرومانتيكي أن يعبر عن هذا المضمون السابق وهو: أن الذات الفردية المنفصلة عن ا هي التي تعيش في الخطيئة، وتصارع الواقع المباشر، وحين تريد التصالح مع ذاتها ومع ا ، فإنها تحاول نفي الجوانب الفردية

---

(161) Ibid: P. 543.

في الوجود المباشر، أي أن الذات الفردية لا تستطيع أن ترتقي إلى الحرية وإلى السلام في ا ، إلا إذا تخلت عن جانبها الطبيعي وشخصيتها المتناهية. وهذا الانتصار على التناهي يمكن الوصول إليه بثلاث وسائل هي: (أ) التكرار الخارجي لقصة آلام المسيح، أي الشهادة.

(ب) الاهتداء الباطني المحض، أي التوسط الداخلي الذي يتحقق بالتوبة والندم والكفارة.

(ج) الإيمان بالمعجزات التي يتكشف بها حضور الإلهي وقدرته[162]، ففي الوسيلة الأولى يقوم الإنسان بقهر الجوانب المتناهية في داخله عن طريق السير في درب الآلام أي قهر الجانب العرضي، والتحرر من الشعور بالذل، عن طريق تحمل أقصى المعاملات السيئة، ويفرض على نفسه التضحية والحرمان، لكي يضمن انتصار الروح، وليحقق اتحاده با ، وتقاس درجة ما يتحمله الإنسان من فظائع وما قاساه من آلام، ويقبل الألم على أنه بركة ونعمة وليس على أنه ظلم

---

(162) Ibid: P. 544.

وجور، وعلى أنه الوسيلة الوحيدة لقهر عقوق الجسد والقلب والنفس ولنيل مرضاة ا . ولذلك يقاوم هؤلاء الشهداء كافة العواطف الإنسانية والنوازع الأخلاقية، ويقاوم الالتزامات الناجمة عن حياته في أسرة ودولة ويرى أن كل هذه الأشياء غير جديرة بالاهتمام لأنها منافية للورع والتقوى(*) وينعكس هذا الألم الذي يتحمله الإنسان برضا من أجل الاتحاد با في التمثيل الفني، ولا سيما في فن التصوير Painting، وهذا نجده في اللوحات التي تعبر عن الهناء الذي يجد الشهداء

(*) إذا كان هيجل قد أدان جلد الهندوسي وقوة احتماله، ورأى أن الهندوسي يسعى إلى تناسي نفسه بغرقه في ليل اللاوعي العميق، فإن الشهيد المسيحي – أيضا – إذا حرص على تقطيع كل الروابط الإنسانية مهما كانت، فإنه ينطوي على فظاظة ووحشية ونزوع إلى التجريد، وهو – في النهاية – خلاص فردي، لا يهم عددا كبيرا من الناس ولذلك تبدو – لنا – كأنها نفس عاجزة وضائعة ولا توحي إلينا بالشفقة ولهذا يذكر هيجل قصة أحد الشهداء الذي هجر زوجته وأولاده، ليتفرغ إلى التجرد الروحي، فصار متسولا، وقد آواه أولاده – دون أن يعرفوا حقيقته – في بيتهم، فلم يخبرهم بالحقيقة إلا عند وفاته.

See: Hegel: OP. cit., P. 547.

مصدره في عذاب أجسادهم، وذلك بأن يجعل الفنان قسمات الوجه والنظرة تشف عن الرضوخ والاستسلام والانتصار على الألم، والفرح الذي يشعرون به من الإحساس بحضور الإلهي فيهم.

أما النحت Sculpture فإنه أقل صلاحية لتمثيل الجوانب الداخلية المركزة في هذا الشكل الروحي، وهو يكتفي بتمثيل الجراح والتشويهات التي تقع بالأعضاء الجسمانية نفسها. والوسيلة الثانية هي الاهتمام بالاهتداء إلى ا عن طريق باطن النفس، وليس عن طريق تعذيب الجسم الخارجي، فهنا يهتدي الإنسان إلى ا عن طريق الندم وحب ا ، وهذا ما قدمه الفن التشكيلي حين قدم صور قصص الهداية بعد الخطيئة مثل صورة مريم المجدلية التي قدمها الرسامون الإيطاليون في صورة رائعة تعبر عن النمط المثالي في الفن، أما الوسيلة الثالثة فهي الإيمان بالمعجزات التي تلعب دورا بالغ الأهمية في المجال الديني والمقصود بالمعجزة Miracle هو توقف المسار الطبيعي للأشياء، إذ تتعرف النفس على حضور الإلهي في هذه الأحداث. ويرى هيجل أن الإلهي يدخل في الطبيعة بوصفه عقلا، أي في شكل قوانين

ثابتة، فرضها ا بنفسه على الطبيعة، وليس عن طريق ظواهر فردية مناقضة للقوانين الطبيعية، ولذلك فإن كثيرا من الخرافات تنطوي على جانب لا معقول، وخاو من المعنى، لأن ما يؤكد حضور ا هو القوانين الثابتة التي تسير بمقتضى العقل في العالم، بينما المعجزات التي تخرق قوانين الطبيعة ليس فيها شيء من الألوهية. ولهذا تبدو المعجزات تحديا للعقل والحس السليم[163].

ب) الفروسية Chivalry:

المرحلة الثانية من مراحل تطور الفن الرومانتيكي Romantic تعني الانتقال من مبدأ الذات الباطنية في المجال الديني إلى الحياة الروحية في العالم الدنيوي الذي يجد فيه الفن الرومانتيكي إمكانيات إبداع مستقل ومصادر لجمال أكثر حرية. فقد لاحظت في المرحلة الأولى في الفن الرومانتيكي أنها عكس المرحلة الثانية، حيث كان مضمون الإيمان والفن هو الذات اللامتناهية أو روح ا الذي لا يوجد حقًا لذاته

---

(163) Ibid: P. 550.

إلا في الوعي الإنساني، ولهذا فهو يبقى باطنية مجردة، وقد رأينا إيمان الشهداء والقديسين يقوم على معارضة العالم الخارجي ونبذه بدلا من التغلغل فيه وتمثله، وبفعل هذا التجريد، يبقى الإيمان منفصلا عن الحياة، وعن الواقع العيني للوجود الإنساني، ولذلك كان مطلوبا من النفس الإنسانية في المرحلة الثانوية أن تخرج من المملكة السماوية، لكي تحول الجوانب الداخلية الدينية إلى جوانب روحية متحققة في الواقع الدنيوي، فالذات الفردية قد تجردت من تناهيها المحدود والطبيعي في المرحلة الأولى، وفي المرحلة الثانية تؤكد ذاتها كذات حرة لذاتها وللآخرين، وتعبر الذات عن نفسها في هذه المرحلة من خلال ثلاث مشاعر رئيسية وهي: عاطفة الشرف وحب الوفاء Honourk Love and Fidelity ويلاحظ هيجل أن هذه العواطف الثلاث ليست صفات أخلاقية بالمعنى المحدد لكلمة أخلاق، وإنما هي مجرد أشكال للجوانب الباطنية في الذات الرومانتيكية، واجتماع هذه العناصر هو

ما يشكل المضمون الرئيسي للفروسية Chivarly وتعتبر هذه المرحلة من تطور الفن الرومانتيكي هي الوسط الحر

Freely Midway بين المضمون المطلق للتمثلات الدينية الثابتة في ذاته وبين الخصوصيات المتعددة الأشكال للعالم الدنيوي المحدود والمتناهي. والشعر Poetry هو الذي عبر عن هذه المرحلة خير تعبير، وعرف كيف يستخدم الموضوع خير استخدام[164]، لأنه – من وجهة نظر هيجل – من أقدر الفنون على التعبير عن الذات الداخلية المنطوية على نفسها، والشعر الرومانتيكي اهتم بأشياء هذا العلم، ولم يهتم بالأناجيل وحدها، وهو يقلد أبطاله فضائل وأهداف لم تكن هي فضائل الإغريق وأهدافهم. ونتيجة للانتقال من فضائل الورع المسيحي – التي تقتل بصرامتها المجردة كل ما هو دنيوي – إلى الذات التي لا تستسلم ولا تضحي بنفسها، وإنما تريد تأكيد فعاليتها في عالم الأشياء الدنيوية، ولذلك فالشعر لا يواجه – هنا – أي جوانب موضوعية مسبقة الوجود، كما كان يجد الفنان الإغريقي، حيث يجد الميثولوجيا أو الصور التي يمكن استخدامها، أي لم يكن أمام الشاعر الرومانتيكي

---

(164) Ibid: P. 554.

أي موضوع يعرض نفسه مسبقًا لكي يقوم الفنان بالتعبير عنه. ولهذا فكان يجد نفسه حرا تماما ومطلق الإبداع، "وكأنه طير يخرج غناؤه من تلقاء نفسه وينبع منه"، ولهذا لا نجد لدى الأفراد معاناة خاصة أي الباثوس Pathos بالمعنى الإغريقي للكلمة الذي سبق الإشارة إليه، وإنما نجد لديهم درجات من البطولة في ظواهر الحب، وفي الذود عن الشرف، وفي التدليل على الوفاء، والسمة المشتركة بين أبطال العصر الوسيط والعصر الكلاسيكي هي الشجاعة ولكن مفهوم الشجاعة يختلف بينهما، فالشجاعة في العصر الكلاسيكي هي شجاعة طبيعية، مميزة لأفراد أقوياء، ومصدرها هو قوة الإرادة والجسم، بينما الشجاعة في العصر الوسيط مصدرها هو الجوانب الباطنية للروح، ولذلك ترتبط الشجاعة بالفروسية والشرف، ولهذا فهي مرتبطة بالورع الصوفي Mystical Piety وقرارات الذات[165].

ويرصد هيجل سيادة هذا الشكل عن الفن الرومانتيكي في

---

(165) Ibid: P. 556.

الغرب بفضل عودة الروح، إلى ذاته، بينما ساد هذا الشكل في الشرق، نتيجة للإسلام حيث قام بتوسيع وعي وأفق العربي من أجل تحرير نفسه من المتناهي، ولذلك تطور الإنسان العربي (الذي كان – قبل الإسلام – مجرد نقطة – أو كما مهملا -) إلى التوسع في المدى المترامي لصحرائه وسمائه، حتى اندمج بالعلم الدنيوي دون أن يتنازل عن حريته الباطنية، والإسلام – من وجهة نظر هيجل – هو الذي مهد لذلك التطور الذي لحق بالإنسان العربي، وذلك عن طريق إلغاء العبادة الوثنية للأشياء المتناهية والخيالية وعن طريق إطلاق الحرية الذاتية للنفس التي تسمح بتصالح القلب والروح[166].

ومفهوم الشرف – الذي يقدمه هيجل – لم تعرفه العصور القديمة الكلاسيكية، فغضب آخيل في الإلياذة لم ينشأ عن إهانة مست الشرف، وإنما لأن أجاممنون قد عامله بطريقة غير لائقة، وأذله أمام الإغريق، ولذلك كان تبادل السباب هو

---

(166) Ibid: P. 557.

الشكل الوحيد الذي يظهران به غضبهما وبعد ذلك تمحىالإهانة العينية بدورها، بينما مفهوم الشرف – في التصور الرومانتيكي يمس قيمة الذات اللامتناهية للإنسان بصرف النظر عن مضمون هذه الذاتية، أي أن الشرف هو الوجود الحقيقي للذات، أي واقعه لأكثر أصالة، ولذلك تكتسب الذات من خلال الشرف قيمة لا متناهية. ولهذا فالشرف – طبقًا لهذا المعنى – هو الذي يشكل التحقق الأساسي للعالم الرومانتيكي، ولذلك فإن مضامين الشرف يمكن أن تكون بالغة التنوع فكل ما أنا كائن عليه، وكل ما أفعله، وما يفعله الآخرون هو جزء من شرفي(*) وبوسعي بالتالي أن أدرج في عداد شرفي كل ما هو جوهري في، مثل التفاني في سبيل الوطن والمهنة وإنجاز واجبات الأبوة، والوفاء الزوجي والاستقامة، وتصبح هذه المواقف مواقف شرف حين أملؤها بذاتيتي. بمعنى أن الشرف لا يمليه قانون أخلاقي أو عرف سائد، وإنما ينبع من الذات، أو من رؤية

(*) هذا المعنى يقترب لدينا بـ "العرض" أو "الشرف" الـذي يمتـد ليشمل حفاظ الإنسان على بيته وأسرته وأرضه وبلاده.

الإنسان لذاته، ومن رؤية الآخرين له، لأن الإنسان يطلب من الآخرين الاعتراف به. ويتضح من هذا، أن مفهوم الشرف كما تصوره الرومانتيكيون، لم يكن موجودا، وإنما أتت به العصور الحديثة، لأنه لم يكن موجودا لدى الإغريق، وهو يعني الفكرة التي يكونها الإنسان عن ذاته، هذه الفكرة هي التي تشكل المضمون الفعلي للشرف، وأعني بها الصورة التي يكونها المرء عن ذاته، ولهذا فهو استقلال متبصر، وإذا تم مساس الشرف، أو أهين، فإنني لا أشعر بهذا على مستوى المضمون، وإنما أشعر أن ذاتي (تلك النقطة الفكرية اللامتناهية) قد أهينت ولذلك كان كل مساس بالشرف لا متناهيا، ولذلك فإن استرداد الشرف أو الترضية تكون بدورها لا متناهية. بمعنى أنه لابد أن الذي مس شرفي رجل اعترف أنه مثلي رجل شرف، وبالتالي كي أستعيد شرفي عن طريقه وفي نظر ذاته أن أعتبره شخصا لا متناهيا[167].

أما الحب فهو العاطفة الثانية التي تلعب دورا راجحا في

---

(167) Ibid: P. 557 – 558.

الفن الرومانتيكي، ويختلف مفهوم الحب هنا عن مفهوم الحب الإلهي الذي سبق أن عرضناه في المرحلة الأولى من الفن الرومانتيكي، بينما مفهوم الحب – هنا – هو الحب الإنساني، الذي يتأتى نتيجة تخلي الفرد عن ذاته لفرد من الجنس الآخر، أي العزوف عن الوعي في الذات إلى وعي فرد آخر وبه. ونلاحظ أنه قد يبدو هناك تعارض بين الشرف والحب، على أساس أن الشرف يحافظ على استقلال الفرد عن الآخر، بينما الحب يقوم على ذوبان الفرد في الآخر، ولكن يمكن أن يكون الحب تحقيقًا لما هو متضمن في الشرف، كيف؟ لأنه في الحب يعترف الشخص الآخر (اللامتناهي بالنسبة لي) بالأنا اللامتناهي، وهذا يحقق لامتناهي الفرد في نظر الآخر، وهذا ما يطالب الشرف بتحقيقه. فلكي يدرج لا تناهي "الأنا" في لا تناهي "الآخر"، لابد أن يعترف كل منا بالآخر ويحترمه، وتنتقل كل ذاتيتي وما تشتمل عليه إلى وعي شخص آخر، لألون بلوني إرادته ومعرفته ونوازعه، وحينذاك، فلا أحيا إلا فيه، ويحيا الآخر في، ويعيش كل منا – (الأنا والآخر) -، في حالة من الوحدة والامتلاء، وتضع في تماثل الهوية هذا، أنفسنا كلها، ونجعل منها عالما واحدا،

ونتيجة لهذه الجوانب اللامتناهية الباطنية، يلعب الحب دورا بالغ الأهمية في الفن الرومانتيكي[168]، ولا يرتكز الحب إلى ملكة الفهم كما هو الحال في الشرف Honour وإنما يرتكز إلى العاطفة، التي تشكل الأساس الروحي للعلاقات الطبيعية. والدور الأساسي الذي يقوم به الحب هو انخراط الذات بكل جوانبها الداخلية، وبكل لا تناهيها في هذه العلاقات، وهذا الاتحاد الكامل لوعيها مع وعي شخص آخر، هما اللذان يشكلان بالنسبة إلى الذات وسيلة للاهتداء إلى ذاتها من جديد. كما أن هذا النسيان للذات هو الذي يجعل من يحب يجد في شخص آخر مبررات وجوده، من خلال تمتعه بذاته في هذا الآخر، وهذا ما يضفي على الحب طابعه اللامتناهي، ويمكن أن نبحث عن الجمال من خلال الخيال الذي يخلق حول علاقة الحب عالما كاملا فيرد كل شيء إلى هذه الدائرة.

ويلاحظ هيجل أن الفن الكلاسيكي لا يعرف هذه الجوانب

---

(168) Ibid: P. 562.

الداخلية للذات كما تتجلى في عاطفة الحب، فحتى حين يتخذ الفن الكلاسيكي من الحب موضوعا له، فإنه لا يتوقف إلا عند جانب اللذة الحسية فقط فمثلا هوميروس يعتقد أن الحب في أنبل أشكاله هو الحب الذي يقوم في الزواج، أو في ملامح امرأة مثل بنيبلوبه Penelope [(*)] أي امرأة تتصف بصفات أخلاقية، وفي قصائد سافو Sapho ترتفع لغة الحب إلى مستوى المعاناة الغنائية، ولكن ما تعبر عنه هو حرارة النار التي يفوز بها الدم أكثر منها حرارة الجوانب الداخلية للنفس وقوة العاطفة الصادرة عن القلب.

ويريد هيجل أن يؤكد من خلال أمثلة كثيرة على أن المأساة الكلاسيكية لم تعرف عاطفة الحب، بالمعنى الرومانتيكي للكلمة، لأن الجوانب الباطنية للنفس غائبة، ونجد هذا في أعمال أسخيلوس وسوفوكليس، فمثلا هيمون aemon

---

[(*)] هي زوجة أوليسيس، ووالدة تيليماك، طوال العشرين سنة التي غاب فيها أوليسيس، رفضت طلاب يدها، ولكنها قطعت على نفسها عهدا، بأنها متى انتهت من حياكة قطعة النسيج التي بين يديها، فستختار واحدا منهم، ولكنها كانت تفك في الليل ما تحيكه في النهار.

لم يدفعه هواه للتدخل لصالح أنتيجونا عند أبيه، وكذلك حين عالج يوربيدس الحب في مسرحية فيدرا Phaedra فصوره على أنه عاطفة شبه إجرامية. وفي الحضارة الرومانية، كان يتم تصور الحب على أنه متعة حسية فحسب بينما نجد مفهوم الحب الرومانتيكي، يتضح في أعمال الشاعر بترارك Petrarach (١٣٠٤ – ١٣٧٤) حيث صبغ الحب بطابع ديني، وفي أعمال الشاعر الإيطالي دانتي Dante الذي خلد حبه لبياتريس بورتيناري (١٢٦٥ – ١٢٩٠) في ملحمته الكوميدية الإلهية[169] حيث ينقلب الحب إلى عاطفة دينية، وهناك بعض الصراعات التي تنشأ نتيجة الحب، مثل النزاع الذي ينشأ بين الحب والشرف، فكثيرا ما يستدعي واجب الشرف التضحية بالحب، مثل زواج رجل غني من فتاة فقيرة الذي قد يعد مخالفًا للشرف. ويمكن أن تدخل مصالح الدولة وحب الوطن وواجبات الأسرة في تناقض مع الحب، وقد حاولت المسرحية والقصص

---

(169)

والروايات الحديثة تصوير هذا النوع من الصراعات والمنازعات الخارجية، لكي تثير اهتمامنا بالعشاق الخائبين[170].

أما الوفاء فهو العامل الثالث في الذاتية الرومانتيكية على نحو ما تظهر في العالم الدنيوي، والوفاء Fiedelity هو العاطفة التي تربط التابع بشخصية سيده، مع احتفاظه باستقلاله الذاتي، ويوجد الوفاء في العصور القديمة، وقد أبرز شكسبير في مسرحية الملك لير King Lear الوفاء الرومانتيكي، هذا الوفاء الذي تحتفظ فيه الذات – رغم إخلاصها للرئيس أو الأمير أو الملك – بحريتها واستقلالها، ولهذا فهو يلعب دورا كبيرا في أخلاق الفروسية، حيث لعبت فروسية الوفاء – في العصور الوسطى – دورا كبيرا في صيانة الملكية والحقوق والاستقلال الشخصي وشرف الفرد، وقد يدخل الوفاء في نزاع مع الشرف، أو مع عاطفة الحب، أو مع أي ظروف خارجية أو داخلية، وموقف الفرد قد يتغير

---

(170) Ibid: P. 564.

تبعا لموقفه، فمثلا الفارس الوفي لملكه يطيعه متى كان عادلا، ويقاومه إذا كان ظالما، ولهذا فإن الوفاء موقف متغير وليس ثابتًا عند شكل معين، فالفرد قد يختار بين وفائه لشرفه، أو وفائه لملكه أو سيده، وهذا ما يؤكد – في النهاية – استقلال الفرد[171].

ونلاحظ أن هذه الدائرة – دائرة أخلاق الفروسية التي تتمثل في عاطفة الشرف والحب والوفاء – تمثل انتقال الذاتية من الباطن الديني إلى الحياة الروحية في العالم الدنيوي، ولكن يبقى كل منهما مرتبطًا بالآخر، ومن خلال هذا الانتقال اتسعت إمكانيات التعبير عن الباطن لتتناول آلاف المواقف المختلفة، وتصوير العلاقات المتباينة للإنسان، وأصبح الفن يتغلغل في تفاصيل الحياة الإنسانية المختلفة، وهذا ما يتضح في أعمال شكسبير التي صورت كثيرا من تفاصيل حياة الإنسان، بل إن الفن استمد من حياة المسيح كثيرا من الأحداث العرضية وصورها.

---

(171) Ibid: P. 568.

ج) الاستقلال الشكلي لمميزات الفردية

The Formal Independence of Individual Characteristics:

بعد أن عرض هيجل المرحلة الأولى للفن الرومانتيكي كما يتبدى في الجانب الباطني، في المجال الديني، ثم انتقاله إلى أخلاق الفروسية في المجال الدنيوي، في المرحلة الثانية، فإنه ينتقل – في المرحلة الثالثة – إلى تصوير الكيفية التي كان يتعامل بها الفن الرومانتيكي مع الجوانب الأخرى من الوجود الإنساني، الداخلي والخارجي، والكيفية التي يتصور بها الطبيعة ومدلولها بالنسبة إلى حياة الإنسان الباطنية، فلقد تلاشت الموضوعات الدينية، وتلاشت الفروسية أيضا – في هذه المرحلة – وأصبح الإنسان ينزع إلى اكتشاف مصدر الذات في كل ما هو كائن، أي في الجوانب المتناهية من الإنسان، ولذلك فقد عبر في رسم الصور الشخصية Portrait عن الرسم الدقيق لسمات الإنسان في امتلائه الحيوي، بوصفه انبثاقا عن روح الإنسان الصرف، ولهذا فإن

التطرف في إبراز التفاصيل الدقيقة هو الذي أدى إلى انحلال الفن الرومانتيكي، لأنه حرص على تصوير أشياء بارزة وميتة، واعتمد على مهارة الفن في إضفاء طابع رمزي خاص عليها، وقد أدى هذا إلى التحلل الباطني لمادة الفن، وأدى إلى الفصل بين عناصر العمل الفني وأجزائه التكوينية[172].

ويتحدث هيجل عن انحلال الفن الرومانتيكي – في المرحلة الثالثة – من خلال ثلاثة موضوعات رئيسية أولها: يتحدث عن الاستقلال الشكلي للشخصية الفردية، فالإنسان في هذه المرحلة ينظر لنفسه بوصفه عالما قائما بذاته، ومنغلقًا على نفسه، ونتيجة لهذا التصور الذي يكونه الإنسان عن ذاته فإن هيجل ينتقل للنتائج المترتبة على استقلال الفرد استقلالا شكليا، فيدرس – في ثانيها علاقة هذه الشخصية التي تتمتع بطابع استقلالي فردي بالأوضاع والمواقف والأحداث والأعمال، ثم يدرس في الموضوع الثالث، النتائج المترتبة

---

(172) Ibid: P. 574.

عن انعزال الإنسان عن المواقف والأحداث التي يمر بها، فيعرض للمظاهر التي تبدو غير مترابطة، وتفصح عن انحلال الفن نفسه، لأن الفن يسعى – منذ الآن – إلى تصور الواقع المبتذل كما هو، وتصوير الموضوعات كما هي كائنة بالفعل بخصوصياتها العارضة والفردية، ولذلك يلجأ الفن إلى الفكاهة والكوميديا – التي هي تشويه للواقع – لكي يرفع من شأن هذا الواقع من خلال سحر الفن، وهذا يعني – من وجهة نظر هيجل – نهاية السيطرة الخلاقة للذاتية الفنية على الشكل والمضمون في العمل الفني[173].

ففي الموضوع الأول وهو الاستقلال الذاتي للشخصية الفردية، يعرض هيجل لشكلين من أشكال الاستقلال الذاتي للشخصية الفردية، أولهما: هو شكل الشخصية الخاصة التي تنزع عنها صورتها الكلية، وتتصرف وفق مصالحها الذاتية الخاصة دون أن تعبأ بشيء، فهي شخصية تتصرف في سلوكها بلا تفكير، وفقًا لطبيعتها التي هي عليها، وهي لا

---

(173) Ibid: P. 575.

تستند إلى أي مبدأ أعلى، ولا تبحث عن تبريرها في أي عنصر جوهري، لأنها ترتكز إلى ذاتها الضيقة فحسب، وهذا الاستناد إلى الذات الضيقة في السلوك قد ينتج عنه تأكيد الذات، وقد ينتج عنه أيضا هلاك الشخصية ذاتها حين تسير الشخصية وفق هواها، وهذا النوع من الاستقلال لا يتأتى إلا حين يتراجع الإلهي والجوهري والكلي في سلوك الإنسان إلى الخلف، وتتصدر النفس الإنسانية بهمومها الخاصة أهداف الحياة وقد رسم شكسبير شخصيات كثيرة تحدد لنا هذا النوع من الاستقلال الذاتي للشخصية الفردية، فنجد لدى مكبث Macbeth (*) وعطيل Othello وريتشارد الثالث Richard III شخصيات لا مكان للتدين والأخلاق بالمعنى المحدد لهذه الكلمة في حياتهم، فهم لا يأتون الأفعال بهدف تصالح ديني للإنسان مع ذاته، بل يسعون إلى تحقيق أهدافهم الخاصة، ولا يرضخون لأي

(*) يرى هيجل أن جرائم مكبث ليست وليدة الساحرات الشـريرة، إنما الساحرات الشريرات هي التشخيص الشـعري لإرادتـه العنيـدة المتصلبة التي لا يردعها ضمير.

منطق سوى منطق أنفسهم وهواهم[174]، فمثلا شخصية مكبث يتسلط عليها بأسرها، هوى الطموح، فلا يتردد في اقتراف الجرائم من أجل تحقيق ما يريد. بحيث لا نستطيع أن نفصل بين الشخصية، وبين ما تريد تحقيقه على المستوى الفردي، ولهذا فإن هذه الشخصية لا تنصت لأي صوت سوى صوت هواها، فلا يوجد شيء يوقف مكبث عن تحقيق هدفه، فهو لا يحترم قداسة الجلالة الملكية، ولا يفهم قرب ساعة هلاكه، وإنما هو مصمم على بلوغ هدفه، ضاربا عرض الحائط بأية حقيقة أو شريعة إلهية أو بشرية، وينتهي الأمر بهذه الشخصية – التي تفتقد إلى البعد الكلي – إلى فقدان السيطرة على ذاتها، نتيجة لأنها تركت قيادتها لهواها الخاص، فتتعثر في الواقع العيني، وتسقط في قدرها المحايث لها وهو هلاكها الأكيد، لأنه تطور داخلي ينمو مع الشخصية لا تسمع أي صوت سوى صوت هواها الخاص، فينتهي بها إلى حالة من الهمجية والتحلل والانهيار، نتيجة لعدم السيطرة على النفس،

---

(174) Ibid: P. 578.

والحل الوحيد الذي يمكن لهذه الشخصية أن تنقذها نفسها من هذا القدر Fatum الذي تضع نفسها فيه هو أن تتصالح مع كينونتها الداخلية اللامتناهية، أي تعطي الفرصة لتفجر الجوانب اللانهائية في الشخصية بدلا من أن تترك القيادة للجوانب الضيقة للشخصية[175].

وثانيهما: هو شكل الشخصية الجوهرية الكلية، التي تنطوي على ذاتها، بحيث لا تظهر أي خلجة من خلجاتها الداخلية من خلال أي علاقة خارجية، فهي عاجزة عن تجاوز الجوانب الباطنية للنفس وإظهارها وتطويرها، وهذه الشخصية هي عكس الشخصية التي أشرنا إليها سابقا والتي تنحصر في همومها الفردية الضيقة، لأن هذه الشخصية الكلية لا تترك نفسها لفعل من أجل هدفها الخاص كما كان الحال في الشخصية الأولى، وإنما تنطوي على الذات، وبالتالي يغيب تفتحها الخارجي، وينعدم أيضا توكيدها العيني والمنظور. ومثل هذه النفس كالحجر الكريم الذي تتم بعض

---

(175) Ibid: P. 580.

النقط البراقة عن وجوده، ولكن بسرعة لمع البرق، وهذه الشخصية العميقة اللامتناهية لا تحاول أن تعبر عن نفسها إلا من خلال الصمت المعبر، والأفعال المعزلة البسيطة الساذجة، التي لا تقصد أن يفهمها الآخرون، ولذلك فهي تتطلب من الفنان الذي يريد أن يصورها نبوغًا عظيما، وموهبة كبيرة في الأداء، لأن هذه الشخصية لديها حساسية عميقة بالجوانب الجوهرية في الظروف التي تحيط بها، وهي لا تترك نفسها تتوه في متاهة الاهتمامات والاعتبارات الخاصة والأهداف المتناهية، لأنها منفصلة عنها، متجاهلة لها، ولا تسمح لخلجات القلب ومشاعر الحب والكره العادية أن تلهيها عما هي فيه. ولكن لابد أن تأتي لحظة وتتفتح فيها هذه الشخصية على الخارج من خلال عاطفة تشد ذاتها إليها بقوة غير متوقعة وترهن بها سعادتها وشقائها، وتنتمي أروع إبداعات الفن الرومانتيكي إلى هذه الفئة من الشخصيات، ولا سيما في إبداعات شكسبير مثل شخصية جولييت Juliet التي تبدو وكأنها وردة تفتحت مرة واحدة، بكل أوراقها المطلوبة، وكأنها – أيضا ينبوع داخلي، انبثق فجأة وأظهر مضمونه إلى الخارج. ويظهر أيضا في شخصية ميرندا

Miranda في مسرحية العاصفة لشكسبير أيضا، وكذلك ثكلا Thekla بطلة شيلر، ونلاحظ في هذه الشخصيات السابقة أن الحب يؤلف بالنسبة إليها ولادة روحية ثانية ومدخلا إلى العالم وكشفًا لجوانبها الداخلية الخاصة. وهذه الشخصية تكون أسيرة الصراع بين داخلها والعالم الخارجي، ونتيجة لانطوائها وقلة خبراتها بالواقع الخارجي فإنها تعجز عن اتخاذ قرار معقول حين تواجه أزمة ما، ويظهر هذا واضحا في شخصية هاملت[176].

ويتضح لنا من عرض الشكلين اللذين يتبدى فيهما الاستقلال الذاتي للشخصية الفردية، أن الطباع الفردية للإنسان تقدم حقلا واسعا للتمثيل الفني، ولكن على الفنان – في اختياره لهذه الشخصيات – أن يحترس من الوقوع في خطر التسطيح وإنتاج أعمال فنية جوفاء، لهذا كان عدد الفنانين الذين يملكون التعبير عن الحقيقة من خلال الطباع البشرية قليلا.

---

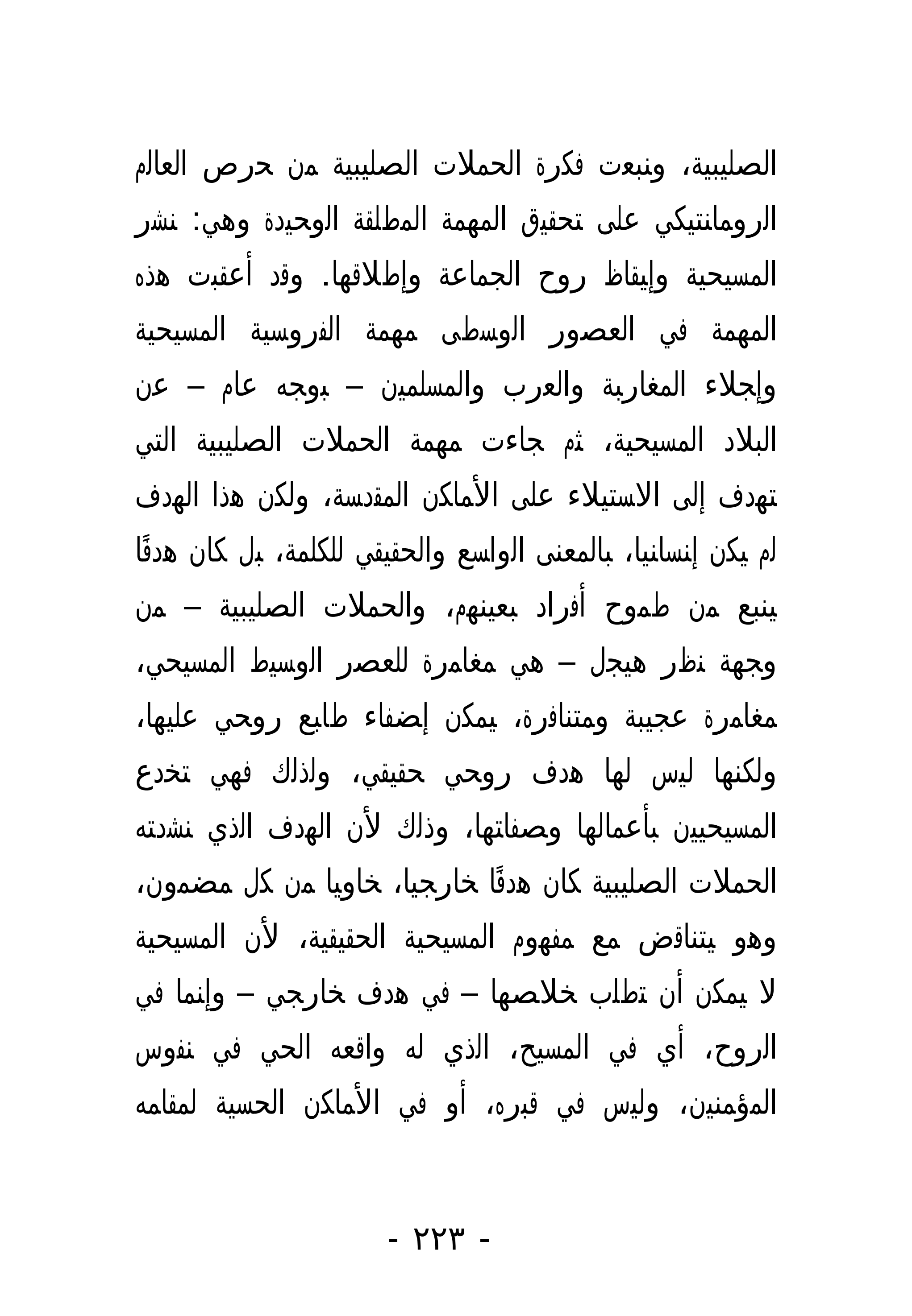
(176) Ibid: P. 581 – 582.

بعد أن وصف هيجل الكيفيات التي يتجلى بها استقلال الشخصية الفردية من الداخل فإنه يرصد علاقتها بالخارج، أي موقف الشخصية من الظروف والمنازعات التي تخوض غمارها، ويرى هيجل أن الطريقة التي تتصرف بها الذات الداخلية بصفة عامة تتصف بطابع المغامرة Advneture في إطار الواقع العيني، والمغامرة – هنا – تكون نتيجة لانسحاب الروح من العالم الظاهري الخارجي وانكفائه على ذاته، ونتيجة لتناقضاته مع الواقع الخارجي، ولذلك يستحيل عليه الاتحاد مع الواقع الخارجي وتأليف كل واحد، ولهذا تبدو الصراعات بالنسبة للشخصية الفردية ذات الاستقلال الذاتي معقدة ومتشعبة، ولهذا يأخذ الإنسان جانب المغامرة، ولهذا تبدو الأعمال البشرية وكأنها تخضع للمصادفة مع الوقع الخارجي واتفاقاته العارضة[177].

والمثال الشهير الذي يقدمه هيجل لشرح جانب المغامرة الذي يميز الفعل الإنساني في هذه المرحلة هو الحملات

---

(177) Ibid: P. 586.



الصليبية، ونبعت فكرة الحملات الصليبية من حرص العالم الرومانتيكي على تحقيق المهمة المطلقة الوحيدة وهي: نشر المسيحية وإيقاظ روح الجماعة وإطلاقها. وقد أعقبت هذه المهمة في العصور الوسطى مهمة الفروسية المسيحية وإجلاء المغاربة والعرب والمسلمين – بوجه عام – عن البلاد المسيحية، ثم جاءت مهمة الحملات الصليبية التي تهدف إلى الاستيلاء على الأماكن المقدسة، ولكن هذا الهدف لم يكن إنسانيا، بالمعنى الواسع والحقيقي للكلمة، بل كان هدفًا ينبع من طموح أفراد بعينهم، والحملات الصليبية – من وجهة نظر هيجل – هي مغامرة للعصر الوسيط المسيحي، مغامرة عجيبة ومتنافرة، يمكن إضفاء طابع روحي عليها، ولكنها ليس لها هدف روحي حقيقي، ولذلك فهي تخدع المسيحيين بأعمالها وصفاتها، وذلك لأن الهدف الذي نشدته الحملات الصليبية كان هدفًا خارجيا، خاويا من كل مضمون، وهو يتناقض مع مفهوم المسيحية الحقيقية، لأن المسيحية لا يمكن أن تطلب خلاصها – في هدف خارجي – وإنما في الروح، أي في المسيح، الذي له واقعه الحي في نفوس المؤمنين، وليس في قبره، أو في الأماكن الحسية لمقامه

الزمني. ولهذا فالهدف الروحي للحملات الصليبية يتناقض مع الهدف الدنيوي الذي يسعى للاقتناء، ولهذا فقد حاولوا أن يبرروا الأهداف الدنيوية في غزو الأماكن الخارجية بذرائع دينية[178]. وقد انعكس هذا التناقض على الطابع المتنافر واللامنطقي للحملات الصليبية، ولهذا نجد التناقضات متراصة جنبا إلى جنب، وهكذا انحط الورع إلى فظاعة همجية، وقد عبر عن هذا فرنسوا دي ساتوبريان (١٧٦٨ – ١٨٤٨) في كتاباته "عبقرية المسيحية"، عن ضلال الروح، وزعم أن المسيحية لابد أن تبرأ منه، كي تعود إلى الحياة المليئة والصحية للواقع العيني، لأن هناك هدفًا أسمى لابد من تحقيقه في داخل الإنسان، وهو تحرره الداخلي الخاص، وقد حاول دانتي في الكوميديا الإلهية أن يعبر عن هذا، من وجهة نظر العالم الكاثوليكي، وهو يقودنا عبر الجحيم والمطهر والجنة، وبالرغم من أن هذا العمل يتسم بطابع كلي متلاحم إلا أنه غني بالمشاهد الغريبة والمغامرات من كل نوع، وهو

---

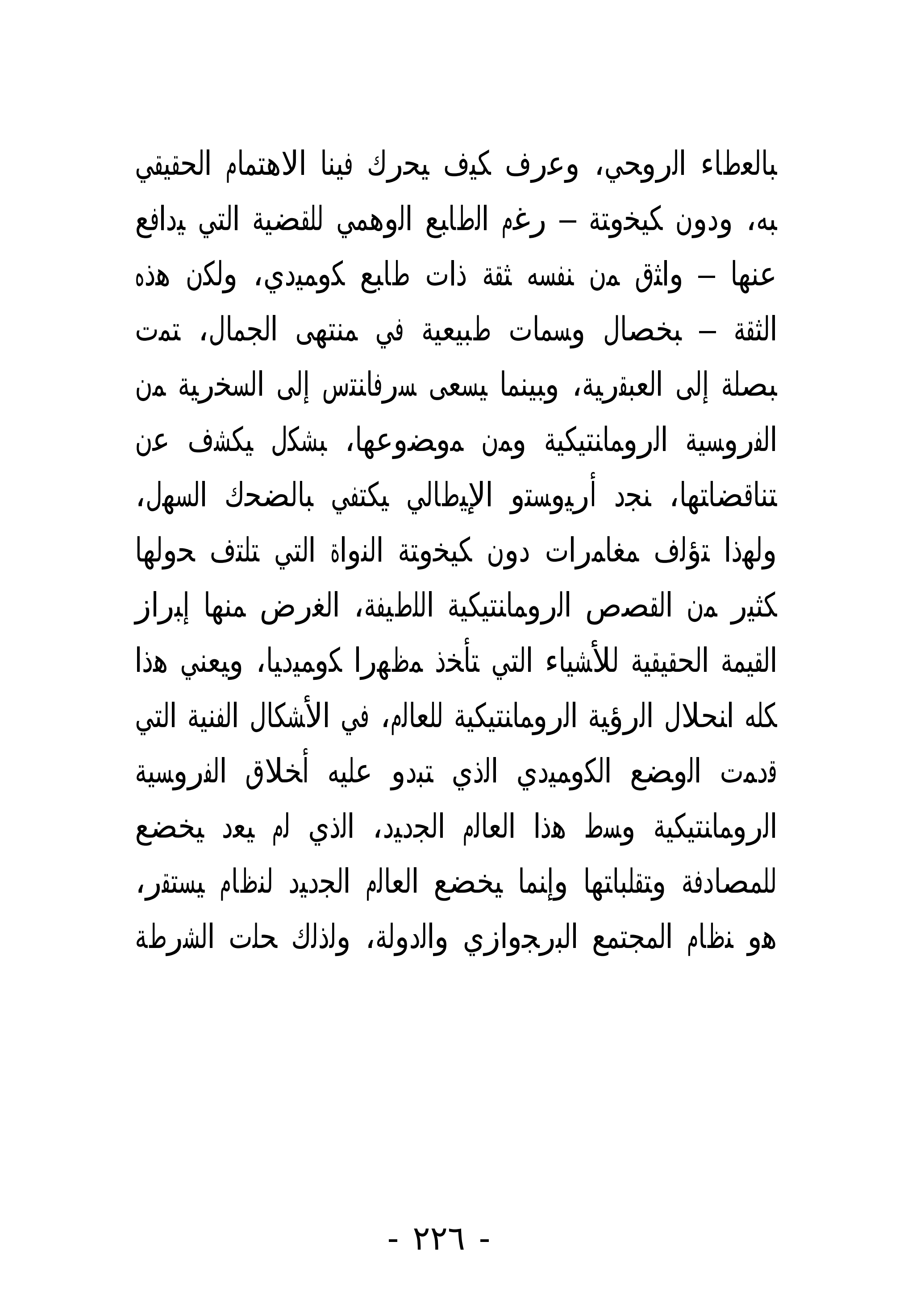
(178) Ibid: P. 587.

يعرض علينا عددا لا متناه من الشخصيات الفردية في خصوصياتها، ويصدر عليها أحكام الإدانة والبراءة، ويعطي لنفسه الحق في إرسال أي إنسان إلى الجحيم أو الجنة[179].

وهذا السعي وراء المغامرات نتيجة لأهداف خيالية لا تمت بصلة إلى الواقع، لأن مصدرها هو الخيال الذاتي الذي يظهر في أعمال، ويخلق مواقف يهيمن عليها الطابع الكوميدي وبذلك نشهد انحلال الفروسية، وهذا ما نجده في أعمال لودوفيكو أريوستو Ariosto الشاعر الإيطالي (١٤٧٤ – ١٥٣٣) (مؤلف ملحمة رولان الحانق)، وفي عمل سرفانتس (دون كيخوتة)، حيث يصور التعارض الهزلي بين عالم منظم وفق العقل ومنطق ينبع من طبيعة هذا العالم، وبين نفس متوحدة تزعم أنها تريد إعادة خلق هذا العالم من خلال أخلاق الفروسية، ويثني هيجل على سرفانتس، بل ويشبهه بشكسبير، لأن سرفانتس Cervantes عرف كيف يقدم بطله بوصفه ذا طبيعة نبيلة وكريمة وغنية

---

(179) Ibid: P. 589.


بالعطاء الروحي، وعرف كيف يحرك فينا الاهتمام الحقيقي به، ودون كيخوتة – رغم الطابع الوهمي للقضية التي يدافع عنها – واثق من نفسه ثقة ذات طابع كوميدي، ولكن هذه الثقة – بخصال وسمات طبيعية في منتهى الجمال، تمت بصلة إلى العبقرية، وبينما يسعى سرفانتس إلى السخرية من الفروسية الرومانتيكية ومن موضوعها، بشكل يكشف عن تناقضاتها، نجد أريوستو الإيطالي يكتفي بالضحك السهل، ولهذا تؤلف مغامرات دون كيخوتة النواة التي تلتف حولها كثير من القصص الرومانتيكية اللطيفة، الغرض منها إبراز القيمة الحقيقية للأشياء التي تأخذ مظهرا كوميديا، ويعني هذا كله انحلال الرؤية الرومانتيكية للعالم، في الأشكال الفنية التي قدمت الوضع الكوميدي الذي تبدو عليه أخلاق الفروسية الرومانتيكية وسط هذا العالم الجديد، الذي لم يعد يخضع للمصادفة وتقلباتها وإنما يخضع العالم الجديد لنظام يستقر، هو نظام المجتمع البرجوازي والدولة، ولذلك حلت الشرطة

والمحاكم والجيش والحكومة محل الأهداف الخيالية التي كان ينشدها الفرسان[180]. وبحكم هذا طرأ على أبطال الروايات الحديثة تحول عميق. فأصبحوا أفرادا يعارضون – بحبهم وشرفهم وتوحدهم – النظام القائم والواقع النثري من أجل عالم أفضل. ولهذا أصبح الفن يحاول تغيير العالم، أو تحسين صورته على الأقل، التي تتنافى مع الفرد وتقهره.

ويمكن أن نتساءل بعد ذلك: كيف تم انحلال الفن الرومانتيكي فعليا من الداخل؟

يرى هيجل أن أهم أسباب انحلال الفن الرومانتيكي من الداخل وقوعه في المحاكاة الذاتية للواقع الخارجي (The Subjective Artistic Imitation of the Existent Present) مهما كان هذا الواقع تافها ونثريا، ويحاول الفن إضفاء الطابع النبيل على كل الأشياء العادية الموجودة في الواقع الراهن، وهكذا تم إنتاج أعمال فنية تعتمد على الوصف، وتريد العودة إلى الطبيعة وتعتمد وصف الأشياء العرضية والجزئية والمباشرة المتجردة من الجمال الذاتي،

---

(180) Ibid: P. 591.

ولأن هذه الموضوعات لا يمكن أن تقدم فنًا يمكن أن يتقبله أحد، اعتمد الفنانون والشعراء على موهبتهم الخاصة في وصف هذه الموضوعات، بحيث تبدو مثيرة للاهتمام، وتكون في متناول الإدراك، ولكن رغم هذا يتحفظ هيجل في إطلاق صفة الفن بالمعنى المحدد لهذه الكلمة على هذه الإبداعات الوصفية، ولكنه يستثنى من ذلك فن الرسم الهولندي، الذي رغم أنه يصف الحياة اليومية للشعب الهولندي، إلا أنه يستحق أن نطلق عليه صفة الفن الأصيل بكل جدارة، لأنه يسعى من وراء وصف المظاهر العادية للحياة اليومية الهولندية، إلى الكشف عن الطابع الباطني العميق لروح الشعب الهولندي، فالفنان الهولندي لا يقدم لنا وصفه الذاتي للمظاهر الخارجية الراهنة، وإنما يكشف عن باطن شعبه الذي ينتمي إليه. ولذلك نشعر أمام الرسم الهولندي أننا أمام موسيقى موضوعية وليس مجرد وصف ذاتي يظهر به الفنان موهبته الفائقة، والفنان لا يطبق هذه الذاتية على وسائل التمثيل الخارجية فحسب، وإنما على المضمون أيضا، ولهذا يسقط الفن الرومانتيكي في الفكاهة الذاتية Subjective Humour وهي أحد أسباب انحلال صورة الفن الرومانتيكي

بشكل خاص[181].

وفي الفكاهة Humour لا يكون هدف الفنان هو تقديم شكل فني مكتمل يعبر عن مضمون موضوعي، وإنما الهدف هو إبراز مدى خفة روح الفنان، ولذلك يترك الفنان ذاته في العمل الفني تجمع بين الأشياء الغريبة ليثير الكوميديا، ويلغي في الوقت نفسه التلاحم المستقر للأشياء، ولذلك يصبح التمثيل الفني لعبا بالأشياء، تشويها وقلبا للموضوعات، ونتيجة لهذا فكثيرا ما يقع الفنان في التسطيح إذا ترك القيادة لسخريته على حساب الموضوع الذي يتناوله. ولا يعني هذا رفض هيجل للفكاهة، لكنه يميز بين الفكاهة التي تؤدي إلى التسطيح، وبين الفكاهة التي نجدها لدى شتيرن Sterne (١٧١٣ – ١٧٦٨) التي تخدم العمل الفني، لأنه ليس فيها غلو ولا إسراف.

وهكذا نصل إلى نهاية الفن الرومانتيكي، أي إلى بداية الفن الحديث الذي يعرفه هيجل بأنه الفن الذي تكف فيه ذاتية

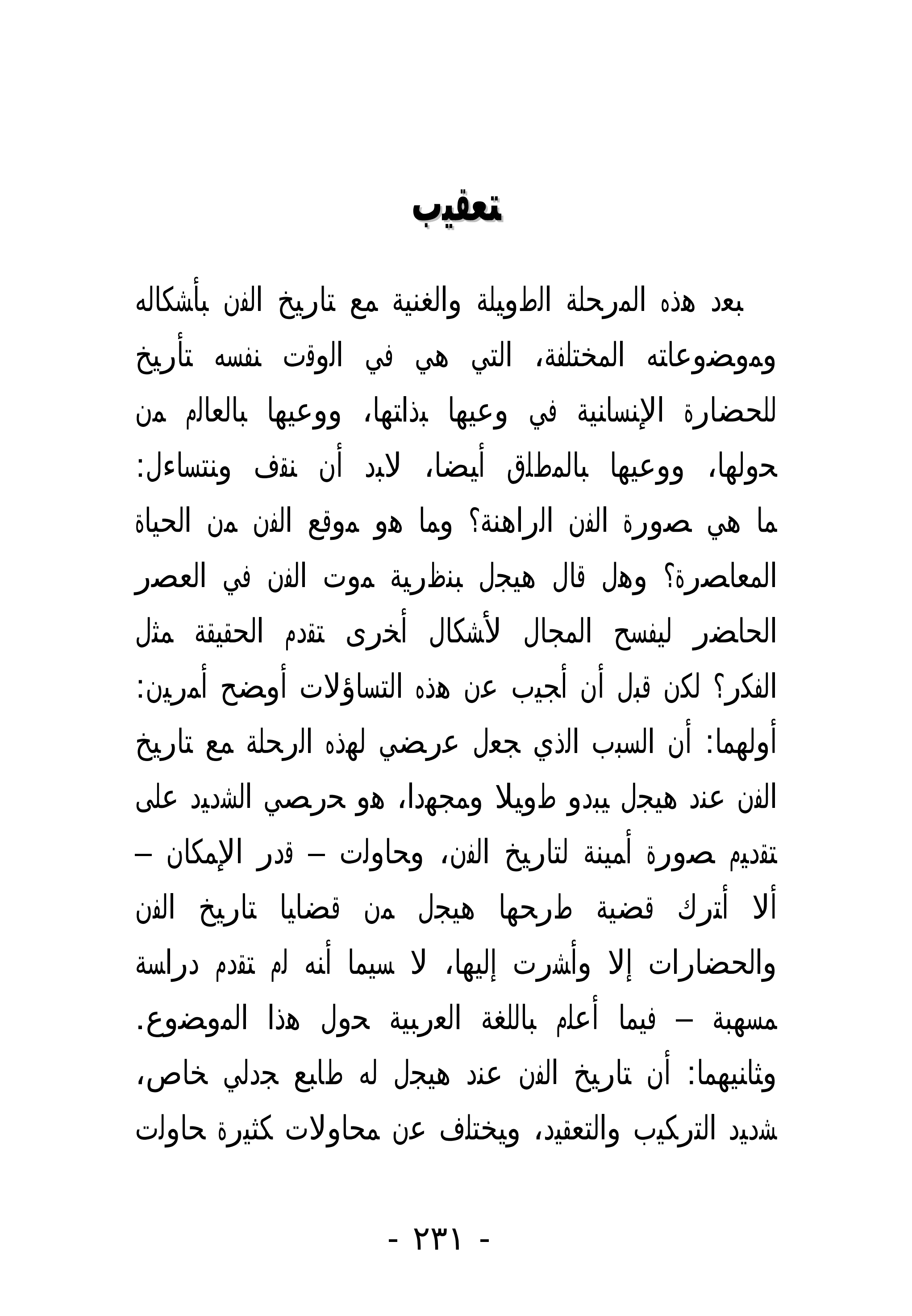
---

(181) Ibid: P. 600.

الفنان عن الرضوخ للشروط المحددة لهذا المضمون أو ذاك، أو لهذا الشكل أو ذاك، لتكون هي المسيطرة على كل منهما، مع الاحتفاظ بكامل حريتها في الاختيار والإبداع[182].

---

(182) Ibid: P. 602.



تعقيب

بعد هذه المرحلة الطويلة والغنية مع تاريخ الفن بأشكاله وموضوعاته المختلفة، التي هي في الوقت نفسه تأريخ للحضارة الإنسانية في وعيها بذاتها، ووعيها بالعالم من حولها، ووعيها بالمطلق أيضا، لابد أن نقف ونتساءل: ما هي صورة الفن الراهنة؟ وما هو موقع الفن من الحياة المعاصرة؟ وهل قال هيجل بنظرية موت الفن في العصر الحاضر ليفسح المجال لأشكال أخرى تقدم الحقيقة مثل الفكر؟ لكن قبل أن أجيب عن هذه التساؤلات أوضح أمرين: أولهما: أن السبب الذي جعل عرضي لهذه الرحلة مع تاريخ الفن عند هيجل يبدو طويلا ومجهدا، هو حرصي الشديد على تقديم صورة أمينة لتاريخ الفن، وحاولت – قدر الإمكان – ألا أترك قضية طرحها هيجل من قضايا تاريخ الفن والحضارات إلا وأشرت إليها، لا سيما أنه لم تقدم دراسة مسهبة – فيما أعلم باللغة العربية حول هذا الموضوع. وثانيهما: أن تاريخ الفن عند هيجل له طابع جدلي خاص، شديد التركيب والتعقيد، ويختلف عن محاولات كثيرة حاولت

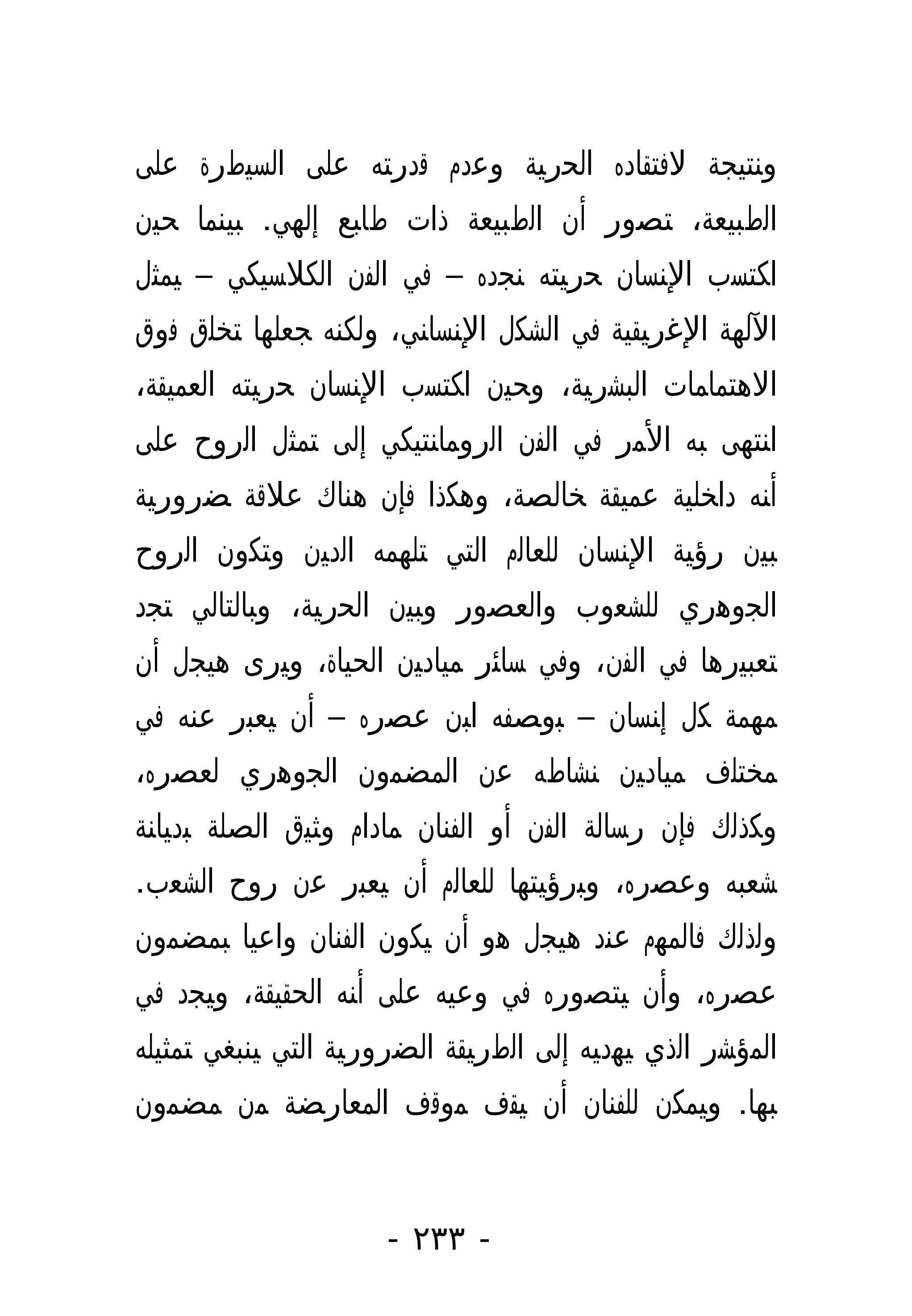
أن تؤرخ للفن من وجهة نظر أحادية، بينما نجد هيجل يؤرخ لتطور أشكال الفن وموضوعاته ومضامينه، وهو يرى أن هناك علاقة ضرورية بين رؤية الإنسان للعالم في فترة تاريخية، وشروط تاريخية واجتماعية محددة، وبين أشكال الفن وموضوعاته.

ويمكن أن نلاحظ أن الأساس الذي بنى عليه هيجل تصوره لتطور الفن تطورا منطقيا هو مبدأ الحرية، فهناك علاقة ضرورية بين تفتح الفن منذ بدايته حتى الآن، وبين الحرية، فمثلا في المرحلة الأولى من الرمزية اللاواعية التي يخرجها هيجل من دائرة الفن، ويرى أنها تمهد له، نجد أن الروح لم يكن حرا في ذاته[183]، ولا سيما في الشرق، ولهذا فقد حاول الفن الرمزي أن يطلب المطلق في عالم الطبيعة

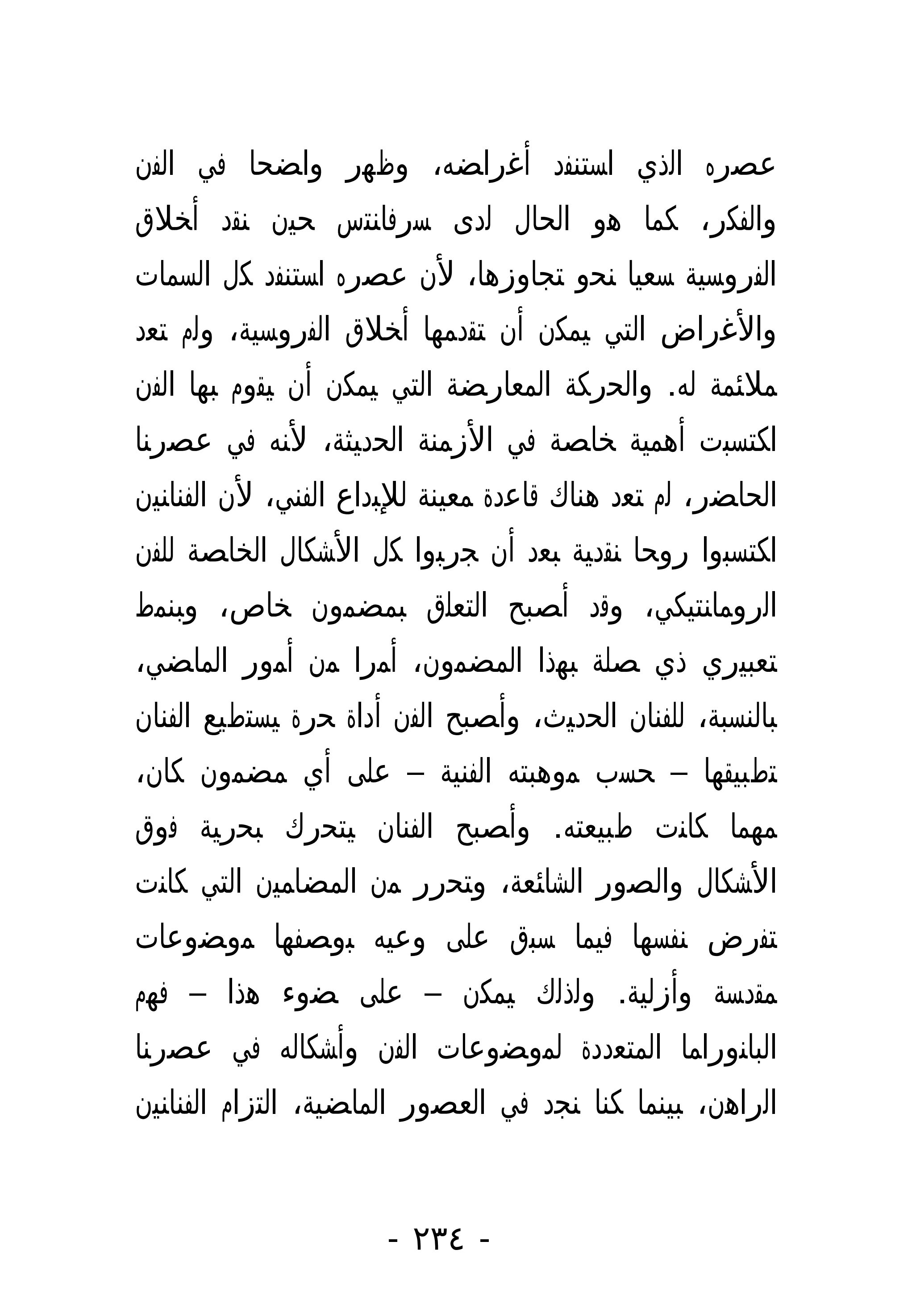
---

[183] وحين أكد هيجل أن أول مراحل الفن رمزية، فقد كان يشير إلى أن بعض الفنون لم تكن تملك من الحرية إلا ما تستطيع أن تعبر به عن ذلك الجانب الخاص من التجربة الذي كان يتمتع بالقبول الكهنوتي.

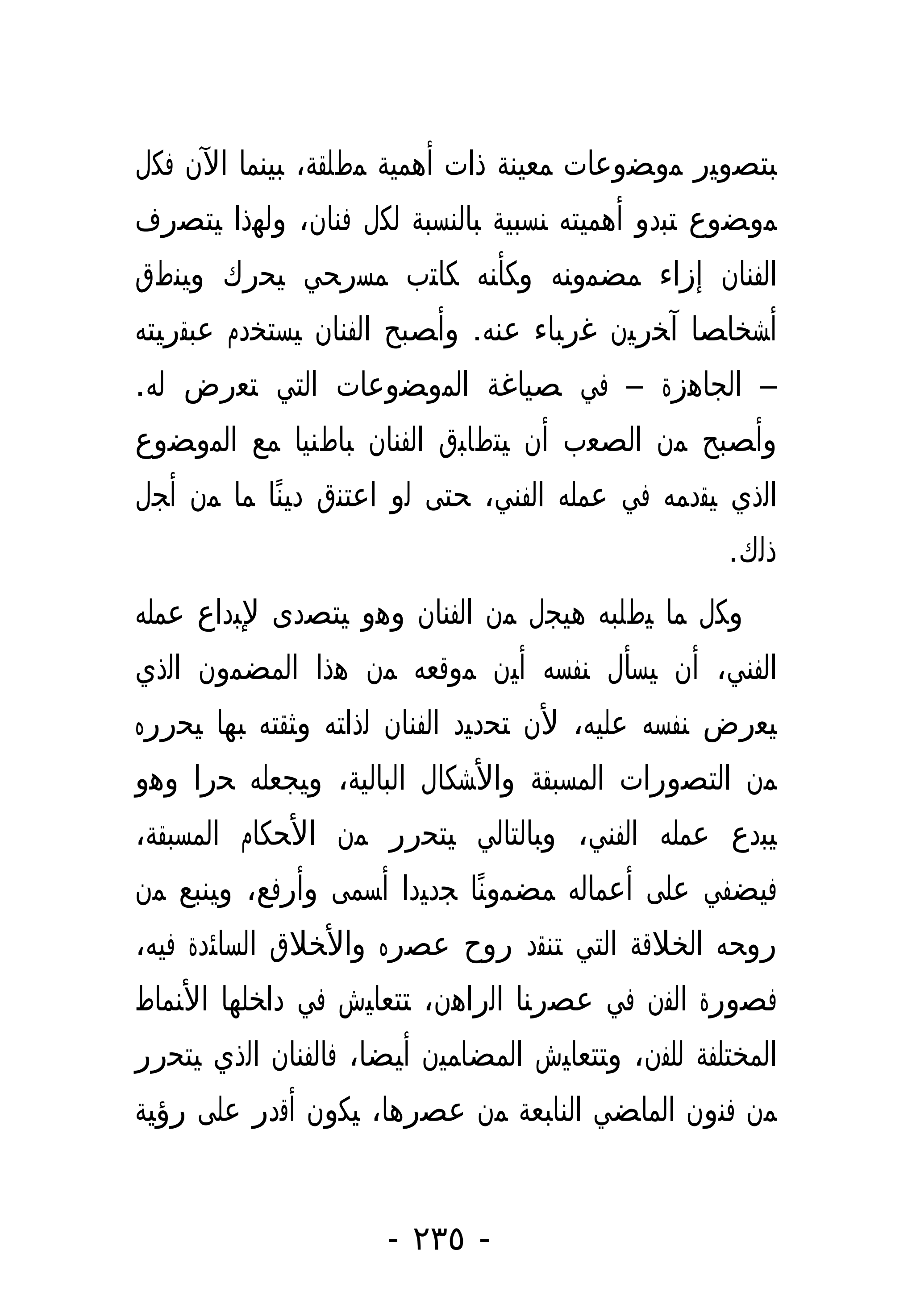
انظر جون ديوي: الفن خبرة ترجمة د. زكريا إبراهيم، مراجعة د. زكي نجيب، دار النهضة المصرية، القاهرة ١٩٦٣، ص ٢٥٥.



ونتيجة لافتقاده الحرية وعدم قدرته على السيطرة على الطبيعة، تصور أن الطبيعة ذات طابع إلهي. بينما حين اكتسب الإنسان حريته نجده – في الفن الكلاسيكي – يمثل الآلهة الإغريقية في الشكل الإنساني، ولكنه جعلها تخلق فوق الاهتمامات البشرية، وحين اكتسب الإنسان حريته العميقة، انتهى به الأمر في الفن الرومانتيكي إلى تمثل الروح على أنه داخلية عميقة خالصة، وهكذا فإن هناك علاقة ضرورية بين رؤية الإنسان للعالم التي تلهمه الدين وتكون الروح الجوهري للشعوب والعصور وبين الحرية، وبالتالي تجد تعبيرها في الفن، وفي سائر ميادين الحياة، ويرى هيجل أن مهمة كل إنسان – بوصفه ابن عصره – أن يعبر عنه في مختلف ميادين نشاطه عن المضمون الجوهري لعصره، وكذلك فإن رسالة الفن أو الفنان مادام وثيق الصلة بديانة شعبه وعصره، وبرؤيتها للعالم أن يعبر عن روح الشعب. ولذلك فالمهم عند هيجل هو أن يكون الفنان واعيا بمضمون عصره، وأن يتصوره في وعيه على أنه الحقيقة، ويجد في المؤشر الذي يهديه إلى الطريقة الضرورية التي ينبغي تمثيله بها. ويمكن للفنان أن يقف موقف المعارضة من مضمون

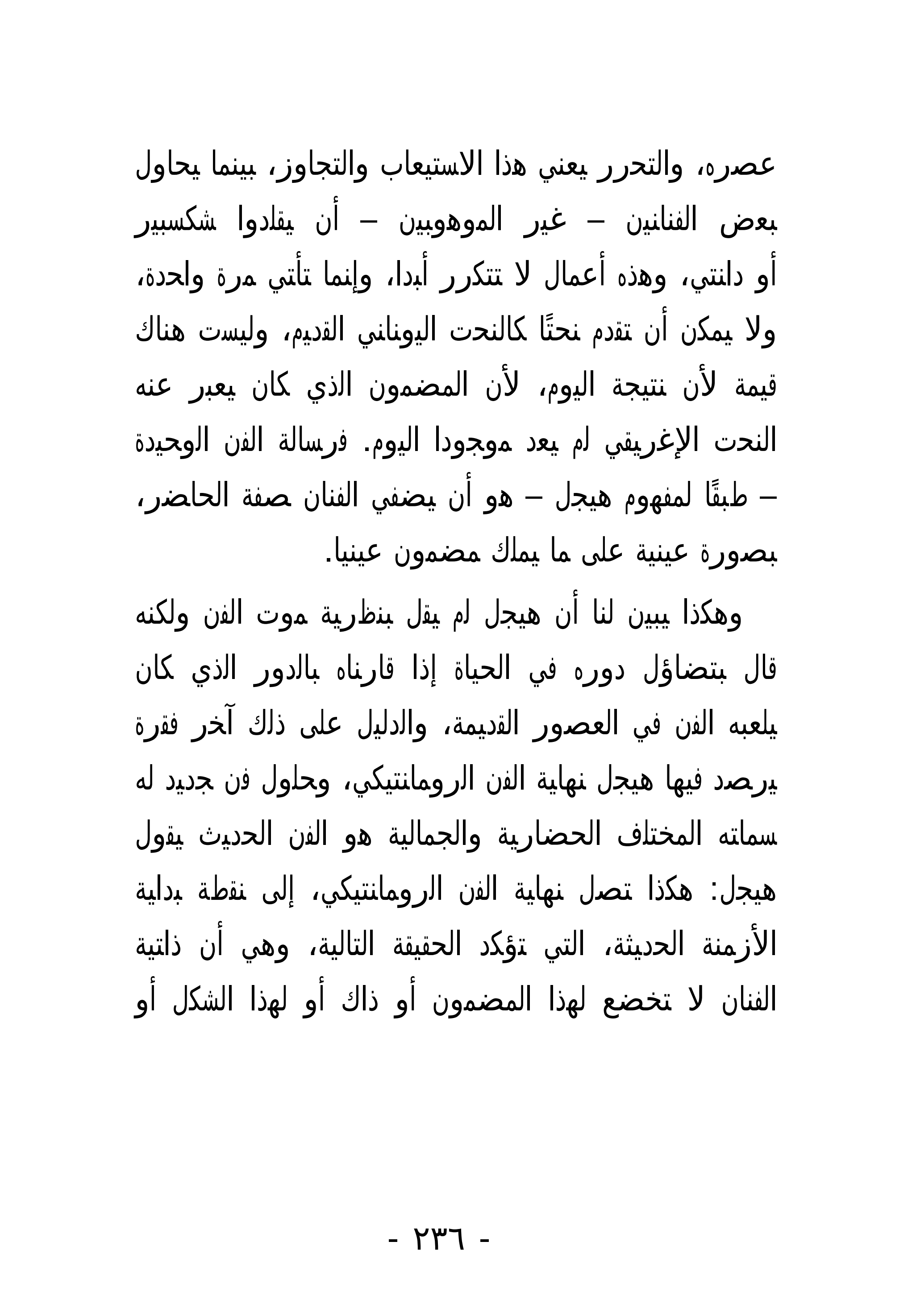


عصره الذي استنفد أغراضه، وظهر واضحا في الفن والفكر، كما هو الحال لدى سرفانتس حين نقد أخلاق الفروسية سعيا نحو تجاوزها، لأن عصره استنفد كل السمات والأغراض التي يمكن أن تقدمها أخلاق الفروسية، ولم تعد ملائمة له. والحركة المعارضة التي يمكن أن يقوم بها الفن اكتسبت أهمية خاصة في الأزمنة الحديثة، لأنه في عصرنا الحاضر، لم تعد هناك قاعدة معينة للإبداع الفني، لأن الفنانين اكتسبوا روحا نقدية بعد أن جربوا كل الأشكال الخاصة للفن الرومانتيكي، وقد أصبح التعلق بمضمون خاص، وبنمط تعبيري ذي صلة بهذا المضمون، أمرا من أمور الماضي، بالنسبة، للفنان الحديث، وأصبح الفن أداة حرة يستطيع الفنان تطبيقها – حسب موهبته الفنية – على أي مضمون كان، مهما كانت طبيعته. وأصبح الفنان يتحرك بحرية فوق الأشكال والصور الشائعة، وتحرر من المضامين التي كانت تفرض نفسها فيما سبق على وعيه بوصفها موضوعات مقدسة وأزلية. ولذلك يمكن – على ضوء هذا – فهم البانوراما المتعددة لموضوعات الفن وأشكاله في عصرنا الراهن، بينما كنا نجد في العصور الماضية، التزام الفنانين



بتصوير موضوعات معينة ذات أهمية مطلقة، بينما الآن فكل موضوع تبدو أهميته نسبية بالنسبة لكل فنان، ولهذا يتصرف الفنان إزاء مضمونه وكأنه كاتب مسرحي يحرك وينطق أشخاصا آخرين غرباء عنه. وأصبح الفنان يستخدم عبقريته – الجاهزة – في صياغة الموضوعات التي تعرض له. وأصبح من الصعب أن يتطابق الفنان باطنيا مع الموضوع الذي يقدمه في عمله الفني، حتى لو اعتنق دينًا ما من أجل ذلك.

وكل ما يطلبه هيجل من الفنان وهو يتصدى لإبداع عمله الفني، أن يسأل نفسه أين موقعه من هذا المضمون الذي يعرض نفسه عليه، لأن تحديد الفنان لذاته وثقته بها يحرره من التصورات المسبقة والأشكال البالية، ويجعله حرا وهو يبدع عمله الفني، وبالتالي يتحرر من الأحكام المسبقة، فيضفي على أعماله مضمونًا جديدا أسمى وأرفع، وينبع من روحه الخلاقة التي تنقد روح عصره والأخلاق السائدة فيه، فصورة الفن في عصرنا الراهن، تتعايش في داخلها الأنماط المختلفة للفن، وتتعايش المضامين أيضا، فالفنان الذي يتحرر من فنون الماضي النابعة من عصرها، يكون أقدر على رؤية



عصره، والتحرر يعني هذا الاستيعاب والتجاوز، بينما يحاول بعض الفنانين – غير الموهوبين – أن يقلدوا شكسبير أو دانتي، وهذه أعمال لا تتكرر أبدا، وإنما تأتي مرة واحدة، ولا يمكن أن تقدم نحتًا كالنحت اليوناني القديم، وليست هناك قيمة لأن نتيجة اليوم، لأن المضمون الذي كان يعبر عنه النحت الإغريقي لم يعد موجودا اليوم. فرسالة الفن الوحيدة – طبقًا لمفهوم هيجل – هو أن يضفي الفنان صفة الحاضر، بصورة عينية على ما يملك مضمون عينيا.

وهكذا يبين لنا أن هيجل لم يقل بنظرية موت الفن ولكنه قال بتضاؤل دوره في الحياة إذا قارناه بالدور الذي كان يلعبه الفن في العصور القديمة، والدليل على ذلك آخر فقرة يرصد فيها هيجل نهاية الفن الرومانتيكي، وحلول فن جديد له سماته المختلف الحضارية والجمالية هو الفن الحديث يقول هيجل: هكذا تصل نهاية الفن الرومانتيكي، إلى نقطة بداية الأزمنة الحديثة، التي تؤكد الحقيقة التالية، وهي أن ذاتية الفنان لا تخضع لهذا المضمون أو ذاك أو لهذا الشكل أو

ذاك، وإنما هي المسيطرة على كل منهما، وفي الوقت نفسه، تحتفظ بحريتها الكاملة في الإنتاج والاختيار[184].

---

(184) Ibid: P. 602.

الفصل الثاني

نسق الفنون الجميلة ودلالاتها الميتافيزيقية

مدخل:

قدمت في الفصل السابق مفهوم هيجل عن الفن، وبينت شروط الجمال والفن الحقيقيين لديه، وفي هذا الفصل، أدرس الأشكال المتباينة للجمال وقد تعينت في مجموعة من الفنون الخاصة. والحقيقة أن نسق الفنون الجميلة – عند هيجل – يرتبط بمجمل مفاهيمه السابقة، لأنه ينظم الفنون الجميلة في نسق هرمي يخضع لنظريته الخاصة بتطور الفن تطورا منطقيا – من النمط الرمزي إلى النمط الكلاسيكي، ثم إلى النمط الرومانتيكي – التي تتحقق من خلالها فكرة الجمال، "ولهذا يتداخل مذهبه في نسق الفنون بتاريخ الفن لديه، فيصبحان وجهين لعملية جدلية واحدة"[185]، والفنون الخاصة التي يشير إليها هيجل – وهي العمارة والنحت والتصوير والموسيقى والشعر – تمثل التجسد الحسي لفكرة الجمال، التي سبق الإشارة إليها، وهذا التجسيد الحسي نفسه، يمثل لحظة جوهرية في الفكرة الشاملة عن الفن، ولهذا فإن الفن لا

---

(185) د. أميرة حلمي مطر: فلسفة الجمال، ص ١٢٥.

يمكن أن يظل فكرة مجردة فحسب، بل لابد أن يظهر في الوجود الفعلي الحسي بوصفه موضوعا للحواس[186]. وهكذا يتبين مدى ارتباط نسق الفنون عند هيجل بفلسفته الميتافيزيقية، كما هي مرتبطة – أيضا – بتاريخ الفن، لأن الفن في أنواعه وأشكاله، ينطوي على تقدم وعلى تطور منطقي من الأشكال الدنيا للفن إلى الأشكال العليا، وهذا التطور الذي يفصح عن نفسه في أنماط وصور الفن الثلاث التي أشرت إليها – بالتفصيل – في الفصل السابق، وكذلك فإن الفنون الجزئية ترتب وتنظم في تسلسل ضروري مرتبط بتاريخ الفن[187]، لأنه إذا نظرنا إلى كل فن على حدة، سنجد أنه ينطوي على تطور مماثل، وكل فن يخضع لصيرورة محاثية له، بمعنى أن لكل فن مرحلة تفتحه وازدهاره، من

---

(186) ستيس: فلسفة هيجل "الترجمة العربية" ص ٦٣٦.

(187) لهذا لجأ كثير من الباحثين إلى عرض تحليل هيجل لكل فـن ضمن حديثهم عن كل مرحلة من مراحل الفن، انظر على سبيل المثال: كامنسكي Jack Kaminsky في كتابه Hegel on Art وكذلك نوكس Knox.

حيث هو فن، إذ تسبق هذه المرحلة تهيئة وتحضير، وتعقبها مرحلة أفول واضمحلال، وهذا يعني أن الإنتاج الفني بوصفه أعمالا منبثقة عن الروح، يخضع للمراحل المنطقية التي تمر بها كل صورة من صور الفن، ولهذا فلكل فن من الفنون بداية وتطور واكتمال وانحطاط[188]. ويخضع ترتيب الفنون عند هيجل لمبدأ أساسي هو العلاقة بين الروح والمادة، أو المضمون والشكل، فلقد كانت المادة تطغى على الروح في الفن الرمزي، ووقفت المادة والروح على مستوى واحد في صورة الفن الكلاسيكي ثم سيطر الروح وساد في الفن الرومانتيكي. وهذا المبدأ – نفسه – هو الذي يحكم تطور الفنون الجزئية ولذلك فإن أول فن يبدأ به هيجل هو فن العمارة Architecture بوصفه أقدم الفنون، وأكثرها تعبيرا عن الصورة الرمزية للفن. ثم يتحدث هيجل عن فن النحت Sculpture بوصفه الفن الذي يعبر عن الصورة الكلاسيكية، نتيجة لاتحاد الشكل والمضمون، أما التصوير Painting

---

[188] Hegel: Aesthetics, Vol. II, P. 614.

والموسيقى Music والشعر Poetry فهي من الفنون الرومانتيكية، لأنه يكاد ينمحي فيها الجانب المادي وتطغى الروح، ولهذا فهي تلقب بالفنون الذاتية لحياة الروح، ويعتبر الشعر أسمى الفنون، لأنه لا يعتمد على المادة إلا لكي يشير إلى الروح والتعبير عنه.

وقبل أن يستطرد هيجل في شرح نسقه الميتافيزيقي في ترتيب الفنون، فإنه يرد على الرأي الذي يزعم أن الفن قد بدأ بالبسيط Simple والطبيعي Natural فيبين أن الطبيعي(*) والبسيط يختلفان تماما عن تصور الفن للأعمال الإبداعية، ولذلك فإن البدايات البسيطة والطبيعية – التي نلتقي بها في التاريخ الأنثروبولوجي للإنسان – لا تمت بصلة إلى الفن والجمال، وذلك لأن الجمال يحتاج منذ بداياته – من حيث هو عمل فني – إلى مهارة متقدمة، ويتطلب تجارب عديدة، وتدريبا طويلا، والبساطة التي نلتقي بها في بعض الأعمال الفنية المعاصرة هي نتيجة لتدريب

(*) سبق أن أوضحت استبعاد هيجل للجمال الطبيعي لأنه ليس مـن إبداع الروح الإنساني.

طويل، ولا يتم الوصول إليها إلا بعد توسطات عديدة، أي بعد أن يتوصل الفنان إلى الجوهري، ويستبعد التنوع والمبالغة، ويركز على أشياء بسيطة ومحددة[189] ولهذا لا يمكن اعتبار الأعمال البدائية أعمالا فنية بالمعنى المحدد لهذه الكلمة، لأنها تحتوي على مضمون مجرد بشكل أو بآخر، ولأنها تفتقد إلى الأسلوب Style، وهو الذي يمثل الفن الحقيقي، فحين نقارن بين عمل فني ما، وبين عمل بدائي، سنجد أن الأول ينطوي على أسلوب ما، سواء في الموسيقى في فن الشعر، أو في استخدام الجسم البشري في التعبير في فن النحت، بينما نجد العمل البدائي لا ينتج وفق أسلوب ما، ولذلك تكثر فيه التفاصيل الثانوية، التي لا تبرز الجوهري والكلي في العمل الفني، ولهذا فإن الأعمال البسيطة والطبيعية تمثل مرحلة ما قبل الفن، بينما بداية الفن ارتبطت باستيعاب الفنان لإمكانيات المادة الوسيطة التي يصوغ من خلالها عمله الفني، وبقصدية الفنان في أن يشف

---

(189) Hegel: OP. cit., P. 615.

وينم كل جزء في العمل الفني عن فكره الكلي وروحه[190].
وهذا ما يطلق عليه هيجل اسم "الأسلوب المثالي الجميل المحض" The Ideal, Purely Beautiful Style وهذا ما سبق أن أوضحته في أثناء الحديث عن فكرة الجمال، حين بينت رؤية هيجل عن دور الفن في إضفاء الطابع المثالي على الأشياء Idealization أي التعبير عن الكلي والجوهري. والمثال الذي يقدمه هيجل على ذلك الفرق بين الأعمال البدائية والأعمال الفنية هو الفرق بين العمارة بمفهومها البدائي، التي تكثر من استخدام الكتل الضخمة، وبين العمارة بمفهومها الفني، التي تستخدم الكتل البسيطة والصغيرة وتؤدي إلى الشعور بعظم الحجم أيضا. ويقوم العمل الفني الحقيقي على أساس التوازن بين اكتفاء العمل الفني بذاته، وبين توجهه إلى الخارج، بمعنى أن يكون مفهوما من قبل الآخرين، بينما لا نستطيع أن نفهم العمل البدائي دون أن يشرح لنا صانعه الهدف منه.

---

(190) Ibid: PP. 616 – 617.

ويمكن أن نتساءل: ما هو موقف هيجل من التصنيفات المختلفة(*) التي قدمها الفلاسفة وعلماء الجمال والفنون؟

(*) يختلف تصنيف هيجل للفنون وترتيبه لها عن التصنيفات التـي نجدها في فلسفة الفن وعلم الجمال المعاصر، فتصنيف كانط – علـى سبيل المثال – يختلف عن تصنيف هيجل من حيث ترتيـب الفنـون، وتطورها، ومن حيث الأساس الذي يقوم عليه التصنيف، فكانط يصنف الفنون على أساس وسائل التعبير، وهي الكلمة والحركـة والصـوت، فتوجد لديه ثلاثة مجموعات للفنون هي: فنون اللغة وتشـمل البلاغـة والشعر، وفنون الحركة وهي الفنون التشكيلية مثل العمـارة والنحـت والتصوير وفن تنسيق البساتين وأخيرا فنون اللعب بالإحساسات وتشمل الموسيقى وفن التلوين، ولهذا فإن مكانة الفنون تختلف تماما عن مكانتها في تصنيف هيجل، أما التصنيفات المعاصرة فقد ابتعدت عن الترتيـب الهرمي للفنون، واعتمدت على الحواس في تصنيف الفنون، وهذا ما قد ناقشه هيجل بالتفصيل، ونقد هذا الاتجاه في التصنيف، ومـن هـذه التصنيفات المعاصرة، تصنيف نيدونسـيل Nedoncelle وتصـنيف سوريو Souriau، ويقوم تصـنيف نيدونسـيل علـى أسـاس تنـوع الإحساسات، فيقول بوجود فنون لمسـية عضـلية، وأخـرى سـمعية بصرية، أما سوريو فإنه يرى أن الحواس قد تتداخل في تـذوق الفـن الواحد، ولهذا فهو يقترح تصنيف الفنون على أساس الكيفيات الحسـية

=

والحقيقة أن هيجل قد ناقش التصنيفات المختلفة التي سبقته، والتي كانت سائدة، وكعادة هيجل في مناقشة كثير من الاتجاهات، قد لا يذكر اسم صاحب الاتجاه الذي يناقشه، ولكن يمكن أن يفهم من السياق الذي يرد فيه، فمثلا ينتقد تصنيف كانط وليسنج، ويرى هيجل أن التصنيف الصحيح للفنون يجب أن ينبع من جوهر الأعمال الفنية نفسها[191]،

=

الغالبة فيها، فاللون يكون هو الصفة الغالبة في فن التصـوير، بينمـا الصوت هو الصفة الغالبة في الموسيقى، ونلاحظ أن هذه التصـنيفات وغيرها لا ترتكز إلى أساس ميتافيزيقي، بقدر ما ترتكز إلـى نظـرة فاحصة إلى الإبداعات الفنية ذاتها، ومنهج هيجـل فـي فلسـفة الفـن والجمال، لا يقوم على أساس تأمل الأعمال الفنية واستنتاج سمات عامة للفن، وإنما يقوم على أساس مفهومه لفكرة الجمال والفن ذاتها، وهـذا هو نفس موقف أفلاطون فهو لا يبدأ من الأشياء الجميلة، وإنمـا مـن فكرة الجمال ذاتها. ولمزيد من التفاصيل حول تصنيف الفنون: انظـر: د. أميرة حلمي مطر: مقدمة في علم الجمال ص ١٣٢ وما بعدها.

(191) Hegel: OP. cit., P. 621.

لأن مضمون الفن واحد في جميع الحالات وهو الفكرة Idea،
أو التعبير عن الحقيقة. وهو بهذا يحدد موقفه من اتجاهين في تصنيف الفنون، أولهما: الاتجاه الذي يرى أن الاختلاف بين الفنون يرجع إلى الوسط الحسي الذي يستخدمه كل فن على حدة، وبالتالي فإن الفنون تصنف طبقًا للوسائط المادية التي تتجلى فيها الفكرة ذاتها. وثانيهما: الاتجاه الذي يصنف الفنون طبقًا للحواس التي تدرك هذه المادة، على أساس أن طبيعة الأعمال الفنية هي طبيعة حسية، بمعنى أن الأعمال الفنية لا يمكن إدراكها إلا من خلال الحواس. ويتوقف هيجل عند الاتجاه الثاني بالمناقشة والتحليل، فيتساءل: هل يمكن الاعتماد على الحواس كلها في تصنيف الفنون، أم أنه يمكن استبعاد بعض الحواس؟[192] ويرى هيجل أنه لا يمكن الاعتماد على الحواس كلها في فهم الأعمال الفنية، لأنه يجب استبعاد اللمس والشمس والذوق، لأن هذه الحواس تبعد

---

(192) Ibid: P. 621.

الإنسان عن استيعاب الفن، لأنها من طبيعة مغايرة لمفهوم الفن نفسه، فاللمس Touch يدخل الذات في الفعل، أي يجعل الذات الفردية تتدخل في علاقة حسية مع التفاصيل المختلفة، والفن ليس شيئًا حسيا خالصا، وإنما الروح يظهر في الحسي، ولذلك لا يمكن تصنيف الفنون على أساس حاسة اللمس. وكذلك يفلت العمل الفني من حاسة الذوق Taste لأن الذوق لا يترك للعمل الفني حريته، ويقيم مع أي موضوع يتعامل معه علاقات عملية وواقعية، بل إنه يجزئ الموضوع ويستهلكه، ولهذا لا يمكن استخدام الذوق في تناول العمل الفني، وإنما يمكن استخدامه في تذوق الأطعمة وإعدادها، والتعرف على الصفات الكيميائية للأشياء، والعمل الفني لا يمكن أن يخضع للذوق، لأن العمل الفني لا يمكن أن يتجزأ، ولابد أن يحتفظ باستقلاله الموضوعي تجاه المتلقي ولا يمكن أن يستهلك[193] وكذلك الشم Smell لا يمكن أن يكون واسطة للإدراك الفني، لأن الموضوعات الفنية

---

[193] Ibid: P. 621.

لا تعرض نفسها لحاسة الشم، لأن الموضوعات التي تشم هي التي تبخر مع الهواء الذي نستنشقه. أما السمع Hearing والبصر Sight، فهما الحاستان النظريتان التي يمكن أن يتم فهم العمل الفني من خلالهما، ويضيف إليهما هيجل التمثل الحسي أو التصورات الحسية Sense – Perceptions والبصر يقيم مع الموضوعات علاقة نظرية خالصة، من خلال الضوء أو النور Light، الذي يترك للموضوعات حريتها، ولا يستهلكها، ولا يتعامل معها بشكل مادي مثل الحواس السابقة، وكذلك السمع هو الحاسة النظرية الثانية، ولكنه نقيض البصر، فهو لا يدرك الأشياء في المكان، وإنما يدرك الأصوات المرتبطة بالزمان، أي يتعامل مع الأصوات فحسب، وهذه الأصوات هي ذبذبات الأجسام، أي اهتزاز للموضوع دون أن تتحرك حاسة السمع بأي حركة إيجابية تجاه الموضوع الذي تدركه[194] وهكذا نلاحظ سيطرة الطابع الفكري على البصر والسمع، هذا الطابع الذي تظهر من

---

[194] Ibid: P. 622.

خلاله الذاتية الخالصة، فالأذن تدرك روح الجسم المرن، على نفس النحو النظري الذي تدرك به العين اللون أو الشكل، وبذلك تصير الجوانب الداخلية للموضوع الجمالي هي نفسها جوانب داخلية للذات. أما التمثل الحسي، فيقصد هيجل به تلك القدرة التي ترد الصور المسموعة والمرئية إلى الوعي، حيث تتجمع في مقولات عامة، وبحيث تقوم بينها – عن طريق الخيال – علاقات ووحدة[195] فالإنسان يدرك عملا فنيا ما حين يقوم بتجميع أجزائه في داخله، بحيث نفهم العلاقات المختلفة من هذه الأجزاء في إطار الوحدة التي يقوم بها التمثيل الحسي لأجزاء العمل الفني. ويمكن من خلال هذا التصور الثلاثي – الذي يجمع البصر والسمع والتمثل الحسي – تصنيف الفنون إلى فنون تشكيلية وهي التي تنشئ مضمونها من خلال إعطائه شكلا ولونًا موضوعيين، ويمكن رؤيتهما خارجيا، وإلى فنون صوتية مثل الموسيقى والشعر بوصفه فنًا يعتمد على الألفاظ باعتبارها أصواتًا تتيح إدراك

---

(195) Ibid: P. 622.

الداخلية والحدس والعاطفة والتمثل الروحي. ونقد هيجل لهذا التصنيف يكمن في أن هذا التصنيف لا ينبع من الفن ذاته، وإنما يقتبس من أكثر جوانب الفن تجريدا[196] والتصنيف الذي يقترحه هيجل هو تصنيف ينبع من رؤيته الميتافيزيقية للفن، الذي يعتمد على العلاقة بين الشكل والمضمون في تمثل الفكرة، الذي سبق الإشارة إليه، ولذلك فإن أشكال هذه العلاقة وتنوعها هي التي تقدم لنا تصنيفًا للفنون. فالذي يخلق تعدد أشكال الفن وأنواعه هي العلاقة التي تنشأ بين الطبيعة الخارجية، وبين النفس الإنسانية، التي يفصح المطلق – من خلالها – عن وجوده، ولأنه من خلال هذه الذاتية يظهر التعدد، وتظهر الفروق الفردية، وتصبح النفس الإنسانية هي العالم الكامل والمتعدد الأشكال للروح في واقعه، وهي العالم الذي يفصح فيه المطلق عن نفسه وإرادته، ولهذا فالفروق التي يتوزع فيها المضمون الكامل للفن تتوافق – جوهريا – فيما يتعلق بالتصميم أو التنفيذ مع ما كنا وصفناه تحت أسماء

---

(196) Ibid: P. 623.

صورة الفن الرمزي والكلاسيكي والرومانتيكي. ولذلك تمثل الرمزية النمط الرئيسي للفن الذي مهمته تحويل المحيط الخارجي الموضوعي إلى محيط فني جميل للروح، وبث المدلول العميق للروحي في هذا المحيط. أما المثال الكلاسيكي فهو – على العكس من المثال الرمزي – يمثل المطلق بما هو كذلك في واقعه المستقل، المرتكز إلى ذاته بينما يعبر المثال الرومانتيكي عن ذاتية الروح والعاطفة في لاتناهيما، وفي خصوصيتهما المتناهية أيضا.

وطبقًا لهذا التصنيف الذي يقدمه هيجل، الذي يقوم على أساس التطور المنطقي التاريخي للفن، فإن هناك فنونًا رمزية، وأخرى كلاسيكية، وثالثة رومانتيكية، وطبقًا لهذا الترتيب فإن الفن الأول الذي يبدأ هيجل به، هو فن العمارة، لأن العمارة تمثل بدايات الفن، حيث لم يكن الفن قد وجد بعد المواد المناسبة أو الأشكال الموافقة لتمثيل مضمونه الروحي، مما يضطره إلى أن يقبل نمط التمثيل الخارجي الصرف، والمواد التي يستخدمها هذا الفن هي المواد الثقيلة الوزن، التي تخضع لقوانين الثقل Law of Gravity أما الشكل فهو يعتمد بشكل أساسي على الجمع بصورة متناظمة

Regularly ومتماثلة Symmetrically (*) بين تشكيلات الطبيعة الخارجية، وتحقيق كلية Totality العمل الفني مما يجعله انعكاسا محض للروح(197).

وبعد فن العمارة، يأتي النحت بوصفه فنًا كلاسيكيا، يرتبط مبدؤه ومضمونه بالفردية الروحية التي تجد تعبيرها في المظهر الجسماني المحايث للروح، هذا المظهر الذي يمثله الفن في شكل واقع فني، ويستخدم النحت – أيضا – مواد ثقيلة في كليتها المكانية مثل العمارة، ولكنه لا يعطيها أشكالا عضوية طبقًا لشروط الثقل، وإنما يعطيها الشكل الذي يعبر عن الحياة الواقعية، أو الواقع الحي الروح، وهو شكل الهيئة

(*) سبق أن أشرت إلى أن قوانين الجمال الطبيعي التي قد يستفيد منها الفن هي التناظم والتماثل والتبعية للقوانين Conformity to Law، وهي تعتبر – تقريبا – نفس القوانين التي يستخدمها فن العمارة، فالعمارة في تصميمها العام للكتل والأعمدة تعتمد على التماثل والتناظر، والاستفادة من القوانين المختلفة للميكانيكا والمادة في خلق الشكل المعماري. انظر الفصل الثالث من هذا البحث.

(197) Hegel: OP. cit., P. 624.

الإنسانية، الممتلئة بالحياة، ولكن دون أن تؤثر فيها تقلبات الأحداث والمنازعات والآلام التي تميز الجنس البشري[198].

وبعد العمارة والنحت، يجمع هيجل الفنون التي تكون مهمتها إظهار الجوانب الباطنية الذاتية للروح، وهذه الفنون هي التصوير والموسيقى والشعر بوصفها فنونًا رومانتيكية. وفن التصوير، يجعل من الهيئة الخارجية التعبير الكامل عن الباطني، وموضوع التصوير ليس هو ا بما هو كذلك، أي كما هو موجود في الوعي الإنساني[**]، والوسيلة التي يستخدمها التصوير لتمثيل ذلك، هي تصوير الأشياء بشكل عام، سواء تلك التي يجدها في الطبيعة، أو في المظاهر البشرية، وذلك بقدر ما تشف عن الروحي[199]، وإذا كان النحت والعمارة يستخدمان الأبعاد الثلاثية للمكان، فإن فن التصوير يستخدم بعدين من المكان هما الطول والعرض

---

(198) Ibid: PP. 624 – 625.

(**) إن ا بوصفه موضوعا مجردا لا يمكن تصويره.

(199) Ibid: P. 626.

فقط، ويستخدم فن التصوير الظاهر الحسي لإظهار الجوانب الباطنية للروح، ويستخدم الألوان في إبراز الدرجات المختلفة الداخلية. ويسعى التصوير إلى خلق منظور داخلي خاص، ولهذا فهو يجعل الضوء يتداخل في صميم العمل الفني، وينبع من الداخل، بدلا من الضوء الخارجي الذي يجعل إبداعات العمارة والنحت منظورة، ولهذا فإن المادة الوسيطة في التصوير تملك نورا فكريا، ملازما لها، فهي تنير نفسها بنفسها، وتحمل – أيضا – في داخلها عتمتها الخاصة، ومن خلال اللون يستطيع المصور تحقيق وحدة الضوء والعتمة Light and Darkness [200] وتنافذهما، وبعد التصوير نلتقي بالموسيقى، والسمة الأساسية لها هي الإحساس المتجرد من الشكل، الذي لا يظهر في الواقع الخارجي، وإنما من خلال تشكيلات الأصوات المختلفة، التي ما إن تظهر حتى تتلاشى. وبعد الرسم والموسيقى يأتي فن الكلمة وهو الشعر، وهو الفن الحقيقي المطلق للروح الذي يظهر الروح، لأن

---

(200) Ibid: P. 626.

الكلمة هي مادة فن الشعر، هي وحدها القادرة على أن تتملك كل
ما يعقله الوعي، وأن تعبر عنه بجعله موضوعا للتمثيل، والشعر – عند هيجل – هو أسمى وأغنى الفنون وأكثرها لا محدودية. والشعر لدى هيجل هو الفن الذي يعبر عن وحدة الفنون، لأنه يكرر في دائرته أنماط تمثيل الفنون الأخرى، فيستفيد من الصوت في الموسيقى، ويستفيد من فن التصوير أيضا. وأنواع الشعر مستمدة من المضمون والشكل الذي يستخدمه، فالشعر الملحمي يظهر حين يضفي الشعر على مضمونه والشكل الذي يستخدمه، فالشعر الملحمي يظهر حين يضفي الشعر على مضمونه شكل الموضوعية، والشعر الغنائي يمثل القيمة الذاتية، ويستعين بالموسيقى كي ينفذ بعمق إلى النفس كي يمس الإحساس والشعور. والشعر الدرامي Dramatic هو الشعر الذي يحاول التعبير عن الجوانب الداخلية للواقع الموضوعي،

واستعان الشعر الدرامي بالموسيقى، وتصاحبه حركات وتمثيل إيمائي Mimicry ورقصات Dances [201].

ويرى هيجل أن هذه الفنون الخمسة هي التي تشكل النسق المحدد والمترابط للفن الواقعي والفعلي، ويستبعد هيجل الفنون الأخرى، لأنها فنون ناقصة مثل هندسة الحدائق Gardening وهذا يعني أن هيجل لا ينفي وجود فنون أخرى غير الفنون الخمسة[202]، ولكنه يرى أن هذه الفنون هي الفنون الرئيسية الأساسية التي يمكن أن تنشأ من خلالها فنون أخرى هجنية، أي تجمع بين فن وآخر، مثل فن المسرح الذي يجمع بين الشعر الدرامي، والموسيقى، والتمثيل، والديكور. ويرى هيجل أن هناك صعوبات كثيرة في تناول كل فن على حده، ومن هذه الصعوبات: أن الأعمال الإبداعية – في الفنون المختلفة – بلغت من الوفرة حدا من الصعب الإحاطة الشاملة به، إلا بالنسبة للمتخصصين في كل فن

---

(201) Ibid: P. 627.

(202) Ibid: P. 627.

على حدة، ولذلك أصبح كل فن موضوعا لعلم خاص قائم به، هذا بالإضافة إلى الجوانب التاريخية المرتبطة بنشأة كل فن من الفنون وتطوره، لأن هناك – بالطبع – علاقة مباشرة، بين أي فن والحضارة التي ينتمي إليها، وينتج من خلالها، ولذلك لابد لمن يتعرض لدراسة أي فن من الفنون الخمسة أن يكون عالما متبحرا في الفن الذي يدرسه، وهيجل لا يدعي معرفته العميقة بكل الفنون، وجوانبها المختلفة، وإنما يعتبر نفسه مجرد شاهد، ولا يبغي من عرض آرائه في هذه الفنون، سوى إبراز وجهة نظره الدامسة في كل فن، وعلاقتها بفكرة الجمال، وهذه هي مهمة فلسفة الفن التي تسعى إلى فهم المظاهر المختلفة للفنون وتفسيرها من خلال وجهة نظر فلسفية معينة[203].

---

(203) Ibid: P. 629.

١ - العمارة Architecture

العمارة هي أسبق الفنون في ترتيب الوجود، ولقد ارتبطت الأصول الأولى لفن العمارة بالمنفعة والحاجة التي يؤديها فن العمارة للإنسان، وتتمثل البدايات الأولى للعمارة(*)، في

(*) أشار هيجل إلى المناقشات التي كانت دائرة في عصره حول ما إذا كانت العمارة بدأت بالبناء بالخشب أو بالبناء بالأحجـار، فيـذهب فيتروفيوس Vitruvius (وهو عالم في العمارة، روماني مـن القـرن الأول قبل الميلاد له كتاب في عشرة مجلدات في فن العمارة، أوضـح فيه تاريخ العمارة، ودلالاتها في عصره) – إلى أن البناء بالخشب كان أسبق من البناء بالحجارة، وتكمن أهمية هذه المناقشات – مـن وجهـة نظر هيجل – في أنها تبين أن الأشكال المعمارية تتنوع تبعـا للمـواد المستعملة، ولأن الحجر يحتاج إلى تشكيل كي يمكن الاسـتفادة منـه، بينما الخشب والأشجار ذات طبيعة طولية، يمكن الاستفادة منها بشـكل مباشر، وقد اتبع هيرت Hirt هذا الرأي أيضا. أما عـن علاقـة هـذه المناقشات بفلسفة هيجل، فإن هيجل قد وظف هـذه المناقشـات بمـا يخدم فلسفته، فبين أن الأبنية الحجرية هي ما تميز العمـارة الرمزيـة والرومانتيكية، بينما تمتاز العمارة الكلاسيكية بالأبنية الخشبية، رغم =

=

الكوخ أو مسكن الإنسان، والمعبد كملاذ للإله وجماعة المؤمنين به. ونلاحظ أن هذه الأعمال المعمارية الأولى كانت تقام من أجل هدف معين، أي لم يبن الإنسان هذه الأشياء من أجل ذاتها، وإنما لتلبية حاجة الإنسان إلى المأوى، وحاجته لمكان يتعبد فيه، وهذه الحاجات لا تنبع من الفن، وليس من شأنها إبداع أعمال فنية[204]، ولكن حين يظهر في وسط هذا الطابع النفعي للعمارة، ميل إلى صياغة أشكال معمارية يمكن أن تتصف بالجمال والفن، فعندئذ يكون قد حدث انقسام بين الإنسان وبين المحيط الذي تقدمه العمارة كوسيلة من أجل تلك الغاية الإنسانية[205] ولذلك فالبداية الحقيقية لفن العمارة، هي التي تتمثل في الأبنية Building التي لها وجودها

=

= أنها لجأت إلى استخدام الحجر أيضا، ولكن الخشب يلبـي حاجاتهـا بسهولة أكثر.

(204) Ibid: p. 631.

(205) Ibid: P. 632.

المستقل، التي لا تستمد مدلولها من هدف أو حاجة خارجية، بل تحملها في ذاتها، ويطلق هيجل على هذه العمارة اسم العمارة المستقلة Independent Architecture وهي عمارة لا يستطيع شكلها أن يعبر عن مدلولها إلا على نحو رمزي، لأنها تحقق شكلا رمزيا، والغرض منه الإيحاء بتمثل ما أو إيقاظه. ولهذا فحين يدرس هيجل مجمل فن العمارة وتقسيماته، فإنه يأخذ في اعتباره الفروق الملازمة للشيء ذاته، والتطور التاريخي لفن العمارة على حد سواء، ولهذا فهو يتحدث في البداية عن العمارة المستقلة أو الرمزية، ثم يدرس بعد ذلك العمارة الكلاسيكية التي تصوغ الفردية الروحية لذاتها، وتجرد – في الوقت نفسه – العمارة من استقلالها، وتهبط بها إلى مستوى تكتفي معه بتشييد محيط "لا عضوي" Inorganic، فنفذ الفن لمدلولات روحية، متحققة بدورها بصورة مستقلة عن هذا المحيط. ثم يدرس العمارة الرومانتيكية مثل العمارة القوطية التي تشيد المنازل والكنائس والقصور بهدف تلبية الحاجات الإنسانية والدينية. ولكن رغم هذا التطور التاريخي لفن العمارة، فإن العمارة تبقى – بطابعها الأساسي – فنًا رمزيا، بشكل

جوهري، رغم تعرضها للتأثيرات الكلاسيكية والرومانتيكية[206].

أ) العمارة الرمزية أو المستقلة:

Independent of Symbolic Architecture:

إن الاهتمام الرئيسي للفن هو أن يجعل التصورات الموضوعية والأفكار العامة قابلة للإدراك من قبل الجميع، ولكن إذا كانت هذه التصورات والأفكار مجردة ومبهمة، وليست متعينة بشكل حسي وواقعي، فإن الفنان/ الإنسان يلجأ إلى وسيلة مجردة – هي الأخرى – لكي يتمكن من تمثلها، فيلجأ المادي الثقيل ليعطيه شكلا واضحا، ولكنه ليس عينيا ولا روحيا وفي مثل هذه الشروط تكون العلاقة بين الشكل والمضمون ذات طبيعة رمزية. فمثلا البناء الذي يكون الهدف الوحيد منه الكشف للآخرين عن مداول عام، يشكل رمزا – مكتفيا بذاته – لفكرة أساسية لها قيمة عامة، ولهذا

---

(206) Hegel: OP. cit., P. 634.

تهدف الهندسة المعمارية إلى إيقاظ تمثلات عامة في هذه المرحلة من العمارة الرمزية أو المستقلة[207].

وتوجد أمم كثيرة لم تعط لديانتها وحاجاتها أكثر من التعبير المعماري، وهذا ما نجده لدى شعوب الشرق، ولا سيما في بابل والهند ومصر القديمة[*]، الذين خلقوا إبداعات لا تزال باقية إلى اليوم، تعبر عن هذا الطابع الرمزي، وينبع المضمون الذي تطرحه الآثار المعمارية الشرقية من تصورات عامة، يتجمع حولها الأفراد والشعوب، أو خلق رمز يربط بين الناس حول تمثلات دينية للشعوب.

---

(207) Ibid: PP. 635 – 636.

(*) يرى هيجل أنه من الصعب دراسة تطـور العمـارة الشـرقية، بحيث تدرس أشكال المنزل وتطوره، لأن العمارة الشرقية، لا تقدم لنـا أي مبدأ يتيح لنا دراسة تطورها من خلاله، وبحيث يمكـن اكتشـاف الرابطة التي تربط بين آثار هذه العمارة بعضها ببعض، لأن المدلولات التي تقوم مقام المضامين – كما هو الحال في النمط الرمزي بوجه عام – تبقى مجردة ومقتبسة من الطبيعة، دون أن تترابط فيما بينها بوصفها انبثاقات لذات واحدة.

ولكن هذه التشكيلات الرمزية لا تلبث أن تتمايز، فيتضح ويتحدد المضمون الرمزي لمدلولاتها أكثر فأكثر، مما يخلق فروقًا متزايدة بين الأشكال المعمارية، وهذا ما نجده في اختلاف الأعمدة Pillars والمسلات Obelisks ولذلك كلما زاد استقلال الأجزاء في العمل المعماري الواحد، أدى هذا إلى نزوع العمارة إلى التطور باتجاه النحت، وإلى اتخاذ أشكال عضوية هي أشكال الحيوانات والهيئة البشرية، ولكن من خلال إعطائها أحجاما مفرطة الضخامة، بمعنى معاملة العناصر النحتية معاملة معمارية ومثال ذلك تقدمه تماثيل أبي الهول وممنون(**) ومن الآثار المعمارية الشرقية برج بابل Tower of Babylopia فهذا البرج لا يخدم غرضا معينًا، وهو بالتالي عمل فني مستقل تماما، يرمز إلى فكرة وحدة

(**) ممنون Memmon اسم بطل إغريقي، أنقذ طـروادة، ولقـي مصرعه على يد آخيل وقد أطلق هذا الاسم على أحد التماثيل الضخمة الموجودة في مصر القديمة، وهناك أسطورة تقول: إنه كلمـا ضـربت أشعة الشمس تمثاله أصدر أصواتًا متناغمة، انظـر هيجـل الترجمـة الإنجليزية ص ٦٣٧ – ٦٣٨.

الشعب الذي شيده[208]، وهو لا يعبر عن الحرم Holy [***] إلا عن طريق الإشارة في شكل خارجي صرف. هناك أيضا معبد بعل Bel الذي تحدث عنه هيرودتس، فهو لم يكن معبدا وإنما كان حرما Precinct مقدسا، وله شكل مربع يبلغ طول كل ضلع من أضلاعه اثنين فورلونج Tow Furlongs (وهو مقياس يوناني قديم، يعادل ٦٠٠ قدم، ويتراوح ما بين ١٤٧، ١٩٢ مترا)، ولهذا المعبد ثمانية أبراج Eight Towers سبعة منها متشابهة، بينما الثامن يختلف عنها، ويرجح هيجل أن العدد سبعة يرمز إلى الكواكب السبعة والأفلاك السبعة. وفي ميديا Media [*] كانت هناك مدن

---

[208] ستيس: فلسفة هيجل – الترجمة العربيـة ص ٦٣٨ وانظـر هيجل ص ٦٣٩.

[***] يستخدم هيجل تعريف جوته للحرم المقدس Holy بأنه المكان الذي يجمع النفوس ويعبر عن الرابطة الحميمة الجامعة بين البشر.

See: Hegel: OP. cit., P. 638.

[*] ميديا: مقاطعة في شمال غـرب إيـران، عاصـمتها إكبثانـا Ecbatana فيها عدد من الآثار يعود تاريخها إلى القرن الثامن ق. م.

بنيت لأهداف رمزية، مثل مدينة إكبتانا Ecbatana بأسوارها الدائرية السبعة المتحدة المركز، وكل سور ملون بلون مغاير لألوان الأسوار الأخرى، وفي الوسط توجد القلعة الملكية وكنوزها، وهي ترمز – كما يقول فريدريك كرويزر Creuzer (١٧٧١ – ١٨٥٨) في كتابه "الرموز والميثولوجيا لدى شعوب العصر القديم" الذي يعتمد عليه هيجل كثيرا – إلى دوائر السماء وألوانها السبعة وهي تلتف حول الشمس[209].

وفي هذه المرحلة من العمارة الرمزية توجد بعض الآثار المعمارية التي تقف في منطقة وسطى بين العمارة والنحت، مثل الأعمدة الفالوسية Phallic Columns التي تعبد طاقة التناسل الإنجابية التي كانت منتشرة في الهند، وظهرت في آلهة الخصب الكبر التي تبناها الإغريق أيضا[210]. وفي الهند – بصورة خاصة – ظهرت أشكال معمارية في شكل أعضاء

---

(209) Hegel: OP. cit., P. 640.

(210) Ibid. P. 641.

تناسلية تمجد عبادة القوة المنجبة، وفي مصر أيضا، نلتقي بالأشكال المعمارية التي تقف في حلقة وسطى بين العمارة والنحت، مثل المسلات Obelisks المصرية التي لم تشيد لتكون معابد أو منازل، وإنما ابتكرت لذاتها، لكي ترمز إلى أشعة الشمس، وتوجد أيضا تماثيل ممنون وأبي الهول، وهي تماثيل أقرب إلى العمارة منها إلى النحت، وهي أشكال غارقة في الرمزية، لأن عدد تماثيل "أبي الهول" وتماثيل ممنون، وترتيب الأعمدة والأروقة يماثل عدد أيام السنة[211] ويصف هيجل معبد الدير البحري وصفًا دقيقًا من خلال ما ذكره هيرودوتس عن مصر، الذي استمد منه هيجل كثيرا من معلوماته عن الآثار المصرية، هذا بالإضافة إلى ما ذكره هيرت Hirt أيضا في كتابه فن تاريخ العمارة لدى القدماء[*] وقد حدد هيجل صراحة، المصادر المختلفة لمعلوماته عن العمارة الشرقية، ولذلك فإن عدم فهم هيجل لبعض الآثار

---

(211) Ibid. PP. 642 – 643.

(*) Geschichte der Baukunst Beiden Alten, Berlin, 1821.

المصرية، وحكمه المتحامل عليها كثيرا، يرجع إلى قلة المعلومات التي تلقاها، بالإضافة إلى عدم دقتها، ولهذا كان هيجل يقع فيما سبق أن حذر منه، وهو أن يبحث عن تأويل من عنده يفسر به هذه الآثار المعمارية، والصحيح، هو ألا يسقط تأويلاته على هذه الآثار، مادامت معرفته بها محدودة، وإن أراد أن يفسرها، فليفسرها وفقًا لتصور ورؤية حضارتها إلى العالم، وليس وفقًا لرؤيته هو، ولذلك فهو يحاول فك ألغاز هذه الآثار المصرية، فيقول: "لم تبن هذه الآثار المعمارية المصرية، لكي ترمز إلى مشكلة محيرة تبحث عن حل أو مخرج، بل لكي تمثل مسار الأجرام السماوية، وتفسر الممرات داخل الأهرامات – وهي قبور – هجرات الروح المختلفة بعد الموت وتجوالها في المكان[212] وتمثل الأهرام – التي يبنى قسم منها تحت الأرض وقسم فوقها – الانتقال من العمارة المستقلة الرمزية إلى العمارة النفعية الكلاسيكية، وتعبر الأهرام عن ولادة الروح الفردي العيني وصيرورته،

---

[212] Ibid. P. 645.

ولهذا فإن المصريين كانوا يحفظون الموتى ككيانات فردية، لابد أن يحال بينها وبين الاندثار والاضمحلال في حضن الطبيعة، عن طريق تحنيط الجسد، الذي كان يمثل الفردية المباشرة والطبيعة[213] وقد بني هذا التصور المصري على أساس اعتقاد المصريين أن نفوس البشر خالدة لا تفنى، وكانوا يؤمنون بدوام الفردية الروحية بعد انفصالها عن الغلاف الجسماني، ولهذا فإن الأهرام أماكن مقدسة لابد من الدفاع عنها وتحتوي العمارة المصرية على أبنية مستقلة رمزية، أي منفذة لذاتها، وتحتوي أيضا على عمارة ذات طابع نفعي لإيواء الموتى، وقد استخدم في الأهرامات الخط المستقيم وهو أنسب خط للعمارة، والأشكال المستخدمة فيها هي أشكال مجردة، لأن الشكل الخارجي للأهرام هو شكل مجرد وعقلي وليس عضويا، وتهيمن عليه الزاوية القائمة، كما هو الحال في المنزل[**] وقد تطورت العمارة فظهرت

---

[213] Ibid. P. 650.

[**] يرى هيجل أن الكهف أسبق في الظهور التاريخي من الكوخ أو المنزل المشيد من خلال الجدران، لأن الكهف ينطوي علـى تعميـق

=

أشكال عقلانية خاصة تسيطر عليها الخطوط المستقيمة والزوايا القائمة والمساحات المسطحة، وقد أدى هذا إلى ظهور العمارة النفعية، وقد تولدت العمارة الكلاسيكية من التقاء الأسلوب العقلاني والأسلوب العضوي في العمارة.

=

وحفر فحسب، بينما كل من الكوخ والمنزل يتطلب تصورا مسبقًا يسعى الإنسان إلى تنفيذه في الواقع، والكهف يكتفي بمـا هـو موجـود فـي الأصـل، ولهـذا فهـو لا ينطـوي علـى حريـة كـالتي ينطـوي عليها البناء في الهواء المطلق، ولكن إذا تأملنا السـراديب والكهـوف سنجد أنها تنطوي على كثير من السمات المعمارية الموجودة للأبنيـة فوق سطح الأرض، ولهذا فهي تمتلك طابعا رمزيا حقًا مثل كهف متيرا Mithas (وهو كبير الآلهة عند الفرس وقامت حوله عبادة سرية فـي اليونان والإمبراطورية الرومانية) حيث تحتوي على قبـاب وأروقـة ترمز إلى مسار الأفلاك السماوية.

See: Hegel: Aesthetics, Vol. II, P. 649.

ب) العمارة الكلاسيكية:

تجمع العمارة الكلاسيكية بين خدمة أغراض الإنسان في إقامة محراب لتماثيل الإله، يكون مكانًا لاجتماع الناس للعبادة وبين إقامة عمل فني جميل، بمعنى أن الإنسان يقدم في العمارة الكلاسيكية عملا فنيا وفي نفس الوقت يستخدمه في محيطه المباشر. ولهذا تتميز العمارة الكلاسيكية عن العمارة الرمزية ذات الطابع المستقل عن المنفعة، ولذلك فإن الفنان المعماري الكلاسيكي لا يسمح بإطلاق العنان لخياله، كما هو الحال في العمارة الرمزية والرومانتيكية، وإنما يحرص الفنان على التكيف مع هدف محدد، ويراعي عند تصميمه لمبنى معين أن يكون ملائما للهدف الذي بني من أجله، ولقد كان الشاغل الأول للعمارة الإغريقية هو بناء مبان عامة من معابد وأعمدة Pillars وأماكن للإقامة والتنزه، وكانت المساكن الخاصة في غاية البساطة، وهي نمط أساسي في العمارة الكلاسيكية، وتبدو العمارة الكلاسيكية أكثر حرية من العمارة الرمزية، لأن العمارة الرمزية تستعير أشكالها من الطبيعة العضوية، وأكثر حرية أيضا من النحت الذي يتقيد بالشروط العامة للشكل البشري، ولذلك تجد العمارة

الكلاسيكية مضمونها في أهداف روحية، وتعطيه شكلا تبتكره ملكة الفهم البشري، بصرف النظر عن كل نموذج مباشر وبصورة مستقلة عنه، ولكن الحرية هنا نسبية وليست مطلقة ولا تتحرك إلا في مجال محدود[214]. والسمات الأساسية للعمارة الكلاسيكية تظهر في بناء المنزل، فتتضح في طول البناء وعرضه وارتفاعه، وفي النسب بين ارتفاع الأعمدة وسمكها، وكذلك فيما يتعلق بعدد الأعمدة Columns والفواصل Intervals فيما بينها، وبطبيعة الزخرفة Decoration وتنوعها أو بساطتها، وقد عرف القدماء كيف يهتدون إلى هذه النسب[*] والانسجام فيما بينها بالغريزة[215]

---

(214) Hegel: OP. cit., P. 661.

(*) أشار هيجل إلى معنى عبارة شـليخل أن العمـارة "موسـيقى متحجرة"، لكي يربط بين العمارة والموسيقى على أساس تناغم العلاقات التي تقبل ردها إلى أعداد، وبالتالي من السهل إدراكهـا وفهمهـا فـي سماتها الأساسية فمثلا يشبه هيجل قاعدة العمود، وتاجه ببداية العمـل الموسيقى ونهايته، وقد استخدم شلنج (١٧٧٥ – ١٨٥٤) هذه العبـارة أيضا في محاضراته في فلسفة الفن حيث قال:

=

وتتحدد الأشكال المعمارية الكلاسيكية في المعبد والمنزل وأشكالهما الخاصة التي تعتمد على الأعمدة، لأن المنزل يتكون من الناحية الميكانيكية الصرفة من كتل حاملة Masses Carrying Load وكتل محمولة Carried، ويقدم هيجل دراسة هندسية لهذين الجانبين، لكي يبين السمات العامة التي تميز العمارة الكلاسيكية. وتعتبر الكتل الحاملة هي أهم ما يميز البناء الكلاسيكي، الذي كان همه الأول بناء ركائز يعطيها شكل الأعمدة، ويرتكز السقف على الأعمدة، ويضغط عليها ضغطًا متماثلا. ويمكن للسقف أن يكون بزاوية قائمة

أو بزاوية حادة أو منفرجة، ففي البلاد الحارة التي لا ينزل فيها المطر يكون السطح مستقيما، بينما يكون السطح مائلا

=

The Architecture Frozen Music.

See: Hegel: OP. cit., P. 662.

(215) Ibid. P. 663.

في البلاد الممطرة، والمعابد القديمة تستخدم السقف الذي يتكون من سطحين، يشكل أحدهما زاوية منفرجة، ومثل هذا الإنجاز يستجيب تماما لمقتضيات الجمال، لأن السقف المسطح يشعرنا أن هذا البناء يمكن البناء عليه، مهما كان عالي الارتفاع، بينما السقف المائل يدل على أن البناء قد انتهى، ولعل هذا هو السبب أيضا في إعجابنا بالأهرامات بوصفها أسطحا مائلة[216].

أما البناء البدائي فكان يستخدم – أساسا – أربعة أعمدة، والجزء الخالي بينها تقام فيه أنصاف أعمدة (وقد أوضح هذا فيتروفيوس Vitruvius وهيرت في كتابه: مبادئ فن العمارة لدى الإغريق برلين ١٨٠٨) Architecture on Greek Principles وقد حذر جوته في مقال له بعنوان حول العمارة الألمانية (١٧٧٣) On German Architecture من الإسراف في استخدام الأعمدة، رغم أنه لم ينكر جماله، ولذلك كان ينكر على عمارة القرون الوسطى

---

(216) Ibid. P. 665.

والأزمنة الحديثة، أنها لم تستخدم العمود في بناء المساكن، لأن البيوت أصبحت تقام من خلال أركان أربعة وليس من خلال الأعمدة، وقد أخذ هيجل وجهة نظر جوته Goethe، بأننا إذا أصررنا على قيام العمود فلابد أن يكون مستقلا عن الحائط، وأن يكون أمامه، ذلك مثل العمود المربع الذي تستخدمه العمارة الحديثة[217]. ونجد في العمارة الإغريقية الرواق Hall وهو عبارة عن بناء من الأعمدة الأربعة، مكشوف دون أن يكون له جدران، وكانت تبنى فيه التماثيل، ولذلك فإن العمارة الكلاسيكية لا حاجة بها إلى الجدران كركائز، وإنما تعتمد على الأعمدة[218]. ويعتبر المعبد الكلاسيكي صورة جمالية تراعي التناغم في العلاقات والنسب والعرض والارتفاع، بحيث يبدو كل عنصر من العناصر السابقة متسقًا مع الآخر، ولهذا كان الإغريق يبعدون عن الزخرفة الدقيقة التي يمكن أن تطمس الوحدة

---

(217) Ibid. P. 672.

(218) Ibid. P. 673.

الكلية المشتركة للبناء ككل[*] مثل معبد أثينا Athene نرى الأعمدة الثمانية في أثينا، ومعبد زيوس الأولمبي Olympianj Zeus، وتتيح الأعمدة أن يكون الناس في مواجهة الهواء الطلق مباشرة، وحتى المباني التي كان بها جدار، كان يتم الحرص على أن تكون العين منفتحة على الخارج، وهكذا تتبدى المعابد في بساطتها محببة إلى النفس، لأن البناء قد بني من أجل حركة دائبة وانتقال حر، وبحيث لا يكون مكانًا ينعزل فيه الناس عن العالم الخارجي ولهذا فإن الأساليب المختلفة للعمارة الكلاسيكية تظهر في الفروق الأساسية القائمة بين كل أسلوب في استخدام الأعمدة[219].

والأساليب المعروفة في العمارة الكلاسيكية هي الأسلوب الأيوني Ionic والدوري Doric والكورنثي Corinthian،

(*) استخدم هيجل الألفاظ والمصطلحات اليونانية الخاصة بالعمـارة لدى الإغريق في وصف المعبد، فالحجرة الرئيسـية (فـاوس) Vaos، والدهليز (برونادس) Povaos والخلفية (أوبيسثرمونوس).

See: Ibid. P. 675.

(219) Ibid. P. 675.

ويعتبر الأسلوب الدوري هو أقرب الأساليب إلى العمارة البدائية الخشبية، ولهذا يتميز بالثقل في الأشكال، والثبات والمتانة التابعين للوزن، ولذلك نجد الأعمدة – في الأسلوب الدوري – أعرض وأخفض في الارتفاع، وفي أقدم عهدها كان ارتفاع العمود لا يتجاوز ستة أضعاف القطر السفلي للعمود، ويظهر هذا الأسلوب في معابد باستوم Paestum [**] وفي زمن لاحق، أصبحوا يزيدون في ارتفاع الأعمدة طوليا إلى سبعة أضعاف القطر، والمسافة بين الأعمدة تبلغ ضعف سمك العمود[220]. أما الأسلوب الأيوني Ionic فهو يتسم بمزيد من المرونة والرشاقة، دون أن يتخلى عن البساطة، وارتفاع الأعمدة – في هذا الأسلوب – يبدأ من سبعة إلى عشرة أضعاف القطر السفلي للعمود، وإذا كانت المسافة بين الأعمدة ثلاثة أقطار، فلابد أن يكون ارتفاعا معادلا ثمانية أقطار، ويتميز العمود الأيوني بأنه لا يرتكز

[**] مدينة من مدن إيطاليا القديمة على خليج سالرنو، فيها معابـد إغريقية تعد نموذجا للطراز الدوري.

[220] Ibid. P. 678.

مباشرة إلى أساس البناء، بل تكون له قاعدة ذات عدة أجزاء، أما العمارة الكورنثية Corinthian فهي تقوم على نفس الأساس الذي تقوم عليه العمارة الأيونية، ولكنها تتميز عنها بالزخرفة، ويزيد العمود الكورنثي في الارتفاع عن العمود الأيوني[221].

ويتناول هيجل – بعد ذلك – العمارة الرومانية بوصفها تشغل موقعا وسطًا بين العمارة الإغريقية والعمارة المسيحية في استخدام القوس المنحرف Arch [*] والعقد Vaults، ويبين أن الطابع العام للعمارة الرومانية يختلف تماما عن العمارة الإغريقية، وذلك لأن الإغريق كانوا ينشدون أهدافًا نفعية في أبنيتهم، وكانوا يسعون إلى الكمال الفني الذي يتحقق في بساطة البناء وخفته، أما الرومان فكانوا على العكس من

---

(221) Ibid. P. 689.

(*) يقال إن المبتكر للعقد والقوس Arch and Vault في البناء هو ديموقريطس الفيلسوف الإغريقي (نحو ٤٦٠ – ٤٧٠ ق. م)، وقد ذكر هذا سنيكا في الرسالة التسعين من رسائله (٤ ق. م – ٦٥ بعد الميلاد).

See: Hegel: OP. cit., P. 681.

ذلك، يسبغون على أبنيتهم قدرا أكبر من البذخ والزخرفة، وقدرا أقل من الرشاقة، ولذلك كانت تظهر الزخرفة المبالغ فيها في مبانيهم العامة والخاصة، وقد قلد الإيطاليون والفرنسيون في بنائهم نمط العمارة الرومانية واعتبروها نموذجا يحتذى به، أما الألمان فاعتبروا العمارة الإغريقية هي النموذج الذي ينبغي تقليده[222].

ج) العمارة الرومانتيكية:

تشمل العمارة الرومانتيكية في الكنائس القوطية Gothic، وفي البيت المعزول عن الخارج، الذي يعبر عن الروح المسيحي الذي ينطوي على ذاته، ولذلك نجد الكنيسة القوطية عبارة عن نطاق يلم شمل الجماعة المسيحية في داخله لتخلو إلى ذاتها، وتستغرق في التأمل وتتسامى فوق التناهي، وهذا التسامي Elevation هو الذي يسبغ على بيت ا طابعه الحقيقي، ويصبح للعمارة مدلول يبعد بها عما هو نفعي

---

(222) Ibid. PP. 682 – 683.

محض، ولذلك فإن الشعور الذي يولده المعمار القوطي هو الانفصال عن العالم الخارجي، والتحرر من الطبيعة الخارجية، ولذلك لا يصل أي شيء إلى الداخل، حتى أشعة الشمس لا تصل إلا بعد أن تمر عبر الزجاج الملون[223].

وعلى العكس من هذا نجد العمارة الإغريقية التي تحرص على التواصل مع الطبيعة الخارجية، ولذلك لا نجد الجدران التي تفصل الداخل عن الخارج، وإنما نجد الأعمدة فقط، التي تجعل من الداخل منفتحا على الخارج. وبناء على هذا فإن شكل العمارة القوطية يعبر عن الاختلاء بالنفس، والتسامي بها من خلال العبادة، ومن خلال التحرر من الخارج، وتؤلف الأبراج Towers التشكيل الخارجي الأكثر استقلالا، وتمثل أعلى ذرى المبنى، وتستخدم الأبراج كقباب Belfries للأجراس، على اعتبار أن رنين الأجراس يؤلف جزء أساسيا من القداس المسيحي[224]. فهذه الأصوات البسيطة، واللامحددة تشكل نداءا احتفاليا، موجها إلى النفس من

---

(223) Ibid. P. 685.

(224) Ibid. P. 696.

الخارج، وكأنما يدعوها إلى التهيؤ للاختلاء الحقيقي الذي ينتظرها. وتلعب الزخرفة في العمارة القوطية دورا كبيرا، فهي تضفي على الأجزاء حجما يبدو أكبر مما هي عليه، وتستخدم أشكالا تنزع نحو الأعلى، مثل الأقواس المنحرفة Pointed Arches، والدعائم، والمثلثات المتساوية الساقين، ونتيجة لهذا تتحطم الوحدة البسيطة للكتل الكبيرة، وتتجزأ إلى عدد كبير من التفاصيل الخاصة والمتناهية[225] ويميز هيجل بين العمارة القوطية التي تطورت في القرن الثالث عشر[*]، وبين العمارة ما قبل القوطية أي العمارة التي جاءت مباشرة بعد العمارة الرومانية، واستقت منها مصدرها، وتأثرت

---

[225] Ibid. PP. 685 – 696.

[*] تنتسب العمارة القوطية إلى الشعب القوطي الذي ينقسم إلى فرعين كبيرين هما الأوستروقوط والفيزيقوط، والأستروقوط شعب جرماني، زحف من موطنه على ضفاف الدانوب إلى إيطاليا، وأقام مملكة دمرها جوستنيانوس سنة ٥٥٢م، ويطلق الدارسون على هذه العمارة الألمانية أو الجرمانية، وتوجد آثار قديمة لهذه العمارة في إسبانيا.

بالعمارة الكلاسيكية والرومانية.

وبالتوازي مع تطور العمارة الدينية المتمثلة في الكنائس، تطورت أيضا العمارة الدنيوية التي أخذت طابع المحاكاة للأبنية الدينية، وعدلت فيها بحيث تتكيف مع أهدافها الخاصة، وفيما عدا الانسجام العام بين الأشكال والنسب، فإن الفن اقتصر دوره على زخرفة الواجهات، والأبواب والمداخل والأبراج، وحافظ على مبدأ النفعية الذي كان المبدأ العام للبناء كله، وفي العصر الوسيط كان النمط الرئيسي للمسكن المدني هو نمط المساكن المحصنة المبنية عند سفح تل أو على قمة جبل، فالبيوت كانت تتميز بالمتانة والأمان، وكان دور الفن يقتصر على الزخرفة فقط[226].

وقد أشار هيجل إلى العلاقة التي قد تبدو ظاهرة بين العمارة الإسلامية، والعمارة القوطية، لأنه يرى أن هناك فروقًا جوهرية تفصل بينهما، لأن ما يميز العمارة العربية في العصر الوسيط، ليس القوس المنحرف، وإنما الشكل

---

(226) Ibid. P. 698.

المسمى حدوة الحصان Horse Shoe Arch بالإضافة إلى أن المباني العربية – المكرسة لعبادة مغايرة للتصور المسيحي – تتسم بغنى وبذخ شرقيين، وبكثر الزخارف المقتبسة أشكالها من عالم النبات، والزخرفة التي تجمع بين الأشكال الرومانية والقرون الوسطى[227] والحقيقة أن ملاحظة هيجل عن العمارة الإسلامية ليست في محلها، لأن العمارة الإسلامية كانت تتميز بوحدة الطابع، والبساطة في البناء بحيث تعبر عن روح الإسلام ولقد كانت "العمارة الإسلامية هي الفن الجامع لجميع الفنون الإسلامية، فالمسجد بأشكاله المختلفة يعبر عن عنصر التوحيد في الإبداع الجمالي الإسلامي"[228]، وقد تأثرت العمارة الإسلامية بالبيئة المحيطة بها، فإذا كان الصحن المكشوف للمسجد يناسب البلاد غير الممطرة، فإن المسلمين – في عمارتهم – استفادوا من العمارة البيزنطية والقوطية، لكنهم لم ينقلوها كما هي، "فحين

---

(227) Ibid. P. 698.

(228) د. شاكر مصطفى: في الفن الإسلامي، مجلة الفن المعاصر، العدد الأول خريف ١٩٨٦، القاهرة ص ١٠٨.

شاء المسلمون أن يضيفوا سقفًا إلى المسجد جعلوه في شكل القبة رمزا للسماء، فأقاموها على الجزء الواقع أمام القبلة مباشرة... غير أن المعماريين المسلمين لجأوا إلى القبة الساسانية ذات الخناصر المعقودة إلى أعلى[229]، وهناك أوجه تشابه بين الكنيسة القوطية والمسجد الإسلامي، فمثلا تمتلئ الكنائس من الداخل بالأقبية الأسطوانية المتتالية التي تحاكي قمم الأشجار... ويحاكي الجامع بأعمدته صوار النخيل، فيبدو في غاية منفتحة لا يكتنفها سر ولا غموض"[230]، وهذا يبين أن تصميم الجامع هو النموذج الذي يعبر بوضوح عن جوهر عقيدة الإسلام بوصفه دينًا أصيلا له شخصيته المتميزة.

وبعد أن ينتهي هيجل من "فن العمارة"، فإنه يشير إشارة سريعة إلى فن الحدائق Horticulture الذي يخلق الروح محيطًا طبيعيا، ويحاول تحويل المنظر الطبيعي بحيث يخضع

---

[229] ثروت عكاشة: القيم الجمالية في العمارة الإسلامية، عالم الفكر، الكويت، سبتمبر ١٩٨٤ ص ١٧٤ – ١٧٥.

[230] المرجع السابق، ص ١٧٥.

لتناول معماري بحيث يكون متناغما مع سائر البناء، ومثال ذلك حديقة سان سوسي Sans Souci [*] ولابد أن نميز – في فن الحدائق – بين العنصر التصويري (التشكيلي)، والعنصر المعماري فالحديقة ليست إبداعا معماريا بمعنى الكلمة، وليست بناء مشيدا بأشياء طبيعية، وإنما هي نتاج مجهود تصويري، يدع الأشياء في حالتها الطبيعية الكبيرة والحرة، بحيث يؤلف منها منظرا متكاملا يبهجنا، ولقد حقق فن الحدائق الكمال لدى الصينيين والمغول والفرس، بوصفه محاكاة للطبيعة، ولقد تحقق المبدأ المعماري في فن الحدائق الفرنسي، لأن الحدائق الفرنسية المنظمة تتألف من ممرات طويلة متناظمة Regularity، تحفها الأشجار من الجانبين[231].

---

[*] سان سوسي: قصر ملكي قرب بوتسدام، بناه كنوبسدورف لفريدريك الثاني سنة ١٧٤٥.

[231] Hegel: OP. cit., PP. 699 – 700.

٢- النحت Sculpture

يعبر فن النحت عن عودة الروح إلى ذاته، والانسحاب من الطبيعة اللاعضوية المرتبطة بقوانين الثقل Gravity، التي تسعى إلى التعبير من خلالها عن الروح، وإذا كانت المادة الجامدة في العمارة شديدة الجمود Grass، فإن المادة التي يستعملها النحت هي المادة العضوية التي تحكمها قوانين الحياة وذاتيتها الداخلية الخاصة، وبصفة خاصة المادة العضوية على هيئة الشكل البشري، ولهذا يتحرر الشكل النحتي من التحديد المعماري الذي يقدم للروح طبيعة ومحيطًا خارجيين، وعلى الرغم من هذا، فإن هناك صلة وثيقة بين النحت والعمارة لأن من المستحيل صنع تمثال دون أن نهتم بالموضع الذي سوف يشغله[232]. و "الشكل البشري يؤلف مركز النحت، لأن الجسم البشري هو التجسيد المادي الكافي للتعبير عن الروح، بمعنى أنه يتجاوز أي شكل

---

(232) Ibid. P. 701.

حسي خالص، لأن الروح كامنة هنا في الشكل"[233]، ولهذا فإن الشكل والمضمون يوجدان في وحدة وتوازن كاملين ولذلك، فإن النحت هو فن كلاسيكي في الأساس.

المضمون الجوهري للنحت The Essential Content of Sculpture

يحقق النحت إبداعاته من خلال المادة التي تعتمد على المكان في تحركها العام، ولا يستخدم من خصائصها سوى الأبعاد المكانية العامة، وتتماثل هذه الأبعاد مع موضوعية الروح، الذي لم يكن قد تمايز عن جوهره، وعن وجوده في الـ "هنا" الجسماني، والمهمة التي تقع على عاتق النحت في تمثيل الإلهي بما هو كذلك في سكونه وتساميه اللامتناهيين، خارج نطاق الزمن، أي الإلهي الذي يتمتع باستقرار تام، وليس له شخصية ذاتية، ولذلك فهو غير ملزم بالاختيار بين عدة أفعال، أو المفاضلة بين عدة أوضاع[234]، إن النحت

---

(233) ستيس: فلسفة هيجل: الترجمة العربية، ص ٦٤٢.

(234) Hegel: OP. cit., P. 710.

الذي يستمد مضمونه من الروح الموضوعي لا يجوز له أن يتخذ موضوعات له سوى تلك التي يمكن التعبير عنها من خلال أبعاد المكان الثلاثة، لأنه لو حاول النحت أن يعبر عن الموضوعات غير القابلة للتمثيل عن طريق هذه الأبعاد، فإنه يجد نفسه أمام مضمون يعجز بحكم المواد التي يستخدمها عن تمثيله والتعبير عنه بصورة مطابقة. وإذا كان المنزل يؤلف – في العمارة – الهيكل العظمي التشريحي، الذي صاغه فن العمارة، وارتقى به إلى مستوى الكمال، فإن الهيئة البشرية هي التي تقدم للنحت النموذج الأساسي لإبداعاته. وتتميز الهيئة البشرية عن الهيئة الحيوانية بأنها ذات طابع روحي، ولذلك فإن الجسم البشري ليس موضوعا طبيعيا محضا، وإنما وظيفته أن يمثل بأشكاله وبنيته الحياة الحسية والطبيعية للروح، مع تمايزه في الوقت نفسه، من حيث هو تعبير عن داخلية من نوع أرفع وأرقى من الجسم الحيواني، رغم تشابه الجسم الحيواني مع الجسم الإنساني[235]،

---

(235) Ibid. P. 714.

والصورة البشرية The Human Form لا تعبر عن الروح بصورة عامة فقط، بل إن الجوانب الباطنية للروح تنعكس في جميع تفاصيل النموذج، وجميع خصائصه، وفي ملامحه، وفي مسلك الجسم ووقفته(*) ولكي يعبر النحت عن المضمون الجوهري للروح، فلابد أن يستبعد الفنان كل المظاهر الخصوصية العارضة والجزئية، لأن المضمون المطابق للنحت يتنافى معها، ولهذا يسعى العمل النحتي The Work of Sculpture إلى التمثيل الجانبي الدائم والعام، والخاضع

(*) يشير هيجل إلى بعض المحاولات التي تحاول أن تثبت العلاقات التي يمكن أن تقوم بين الروح والجسم، أو بين طباع الشخصية وصورة الجسد، مثل علم تمييز الأمـراض Pathognomy وعلـم الفراسـة Physiognomy ويرى هيجل أن الفراسة هي وحدها التي يمكـن أن يكون لها قدر كبير من الأهمية، على اعتبار أنها تدرس الكيفية التـي تتجلى بها أهواء وعواطف محددة من الجسم أيضا، رغم عدم دقتهـا، ويشير في هذا إلى جال Gall (١٧٥٨ – ١٨٢٨)، وهو طبيب ألماني، مؤسس علم فراسة الدماغ، أما علم تمييز الأمراض، فلم يستفد منه فن النحت، لأنه لا يستطيع أن ينقل رجفات اليد والجسم والشفاه على سبيل المثال في ساعات الغضب، لأن الإبداعات النحتية ثابتة.

لقوانين ثابتة من الجسم البشري، وهو يقدم الشكل الفردي من خلال ربطه بأوثق الروابط، وعلى الفنان أن يستبعد السيماءات Mien الخاصة بالإنسان من وجهة نظر علم الفراسة Physiognomy (ينطوي التعبير الفراسي على العديد من الفروق بين الأشخاص، التي تظهر في الوجه، وتنم عن موقف ما، مثل: ابتسامة مفاجئة، وبريق خاطف العينين، والفم والعين هما اللذان يدلان من هذان المنظور على أكبر قدر من الحركة، ويثبتان أنهما الأقدر على أن يعكسا أبسط خلجة من خلجات النفس، وأن يجعلاها منظورة، وهذا كله يناسب فن التصوير أكثر، بينما النحت يركز على السمات الدائمة للتعبير الروحي). ورغم أن فن النحت يستبعد كل ما هو عارض ومتقلب في الأشكال الإنسانية، إلا أنه يحاول أن يضفي – في الوقت نفسه – على الشكل درجة معينة من الفردية الجوهرية Subustantive Individuality[236]، وهكذا يتبين لنا أن النحت هو الفن

---

[236] Ibid. P. 718.

الذي يستطيع أن يقدم التوافق التام بين الخارج والداخل، ولهذا ينظر هيجل إلى النحت بوصفه الفن الذي يجسد المثال الكلاسيكي، ولذلك فهو يحتل مكانًا مركزيا في نمط الفن الكلاسيكي، ولقد كان الإغريق يملكون أعلى درجة من هذا الحس التشكيلي الأمثل في تصورهم للإلهي و البشري، وقد ساعدنا النحت الإغريقي في فهم الشعراء والخطباء والمؤرخين والفلاسفة، لأنه يمثل التطابق الحقيقي بين الداخل والخارج، ولذلك كان العصر الذهبي للنحت الإغريقي يعاصر أهم فترة في التاريخ اليوناني القديم، فمثلا نجد فيدياس Phidias (*) يعاصر بيركليس Perciles.

- مثال النحت The Ideal of Sculpture:

هناك فكرة يكررها هيجل باستمرار، وهي "أن الفن

(*) فيدياس Phidias (٤٩٠ – ٤٣١ ق. م) من أعظم نحاتي الإغريق، كلفه بيركليس بتزيين معبد البارثينون، وتولي الإشراف على بنائه فوق الأكوربول أهم تماثيله زيوس.

الكامل، يسبقه بالضرورة الفن الناقص"[237]، بمعنى أن أي فن من الفنون لا يصل إلى ذروة اكتماله مرة واحدة، وإنما تسبقه – دوما – محاولات ناقصة تمهد لهذا الفن، والمرحلة التي مهدت إلى الوصول إلى ذروة اكتمال فن النحت، هي المرحلة الرمزية (لاحظ أيضا أن المرحلة الرمزية في تاريخ الفن عند هيجل مرتبطة بالحديث عن بدايات الفن، وليس اكتماله، لأنه يرى أن رمزية الفن هي علامة على عدم اكتماله، ولذلك فإن محاولات الأطفال في التشكيل بالصلصال أو الرسم، هي محض رموز لأنها تلمح إلى الموضوع الحي المطلوب تمثيله، وفي كثير من الأحيان، لا يرتبط لدى الأطفال بمدلوله وواقعه) ولهذا فإن النحت تسبقه – أيضا – مرحلة رمزية، وليس النحت فنًا رمزيا، كما يتمثل في العمارة التي بلغت أوج اكتمالها في النمط الرمزي، والسبب في ذلك أن النحت بطبيعته فن كلاسيكي، والمرحلة الرمزية في النحت يمثلها الفن المصري القديم، ولهذا يقول هيجل:

---

(237) Ibid. P. 621.

"... يبدأ الفن بأن يكون هيروغليفيا، بمعنى أنه لا يتألف من إشارات عارضة، بل يشكل رسما تقريبيا للموضوع الغرض منه أن يكون قابلا بقدر أو بآخر للتمثل"[238].

وفن النحت ليس مهمته التعبير الحي عن الحاضر، وإنما تقديم فكرة عامة عن الموضوعات التي يتناولها، ويبدو أن أساس التمثل في الفن المصري القديم هو التجريد، لأنه حين يتناول موضوعا ما، فإنه لا يذكر التفاصيل العرضية والجزئية، وإنما يذكر السمات العامة، وهذا ما نجده في تمثيل فن النحت الإلهي Divine، وبحكم ذلك يبدو الفن اصطلاحيا، وهذا ما نجده في الفن المصري القديم والفن الإغريقي والمسيحي أيضا[239] وحين يصل فن النحت إلى المرحلة التي يتصرف فيها الفنان وفق حريته، فإنه يدرك المرحلة التي يطلق عليها هيجل العمل النحتي المثالي The Ideal Sculpture Form ولذلك فإن النحت قد استطاع

---

(238) Ibid. P. 721.

(239) Ibid. P. 622.

تحقيق المبدأ العام للفن الكلاسيكي في مظهر الهيئة البشرية، حين بدأت تنتج الآثار الفنية بوصفها نتاجا حرا لروح الفنان، ولم يعد الفنان يكتفي بأن يعطي – بواسطة معالم تقريبية وتعبيرات مبهمة – فكرة عامة عما يريد تمثيله، كما أنه لم يعد يكتفي بقبول ونسخ الأشكال التي يلتقي بها من حوله، وإنما حاول أن يقيم تناغما مشربا بالمضمون الروحي، بين تفرد الوقائع والأحداث الفردية وبين الأشكال العامة للهيئة البشرية، ولهذا حاول الفنان أن يضفي طابعه الخاص وحياته على الأعمال الفنية[240]، وقد وضح تأثير هذه الحرية الحية وسحرها في الأعمال الفنية، لأن التفرد الحر الذي يحيي جميع الأجزاء يأتي من حدس الفنان، وهذا ما يشكل جوهر عمله، حيث نجد كل جزء من العمل النحتي واضحا، مما يعني معرفة الفنان العميقة، ودراسته – أيضا – للأوضاع والأحوال التي تكون عليها شتى الأجزاء في حالتي السكون والحرية، ولذلك فحين ننظر إلى أي عمل فني نشعر بهذه

---

(240) Ibid. P. 725.

الوحدة العضوية الكلية التي تهيمن على العمل النحتي ككل، فكل جزء – رغم تفرده وخصوصيته – يحتوي على علاقات وثيقة، وانتقالية ودائمة مع الكل، وهذا ما يجعل الحياة تدب في كل نقطة من نقط التمثال. وإن كل جزء مهما قل شأنه يماثل هدفًا معينًا، ويبقى في الوقت نفسه في حالة تدفق متواصل، فلا قيمة له إلا بالنسبة إلى الكل، ولا حياة له إلا في الكل وبه[241] وهذا التدخل اللامحسوس للمعالم العضوية بعضها في بعض، والذي يتطلب إعدادا وجدانيا دقيقًا، وهو ما يعطي الأجزاء تلك الحياة، ويضفي عليها ذلك الطابع المثالي، وبفضلها يبدو الكل وكأن به نفحة روحية Spirtism وقدرة الفنان في صنع هذا لا تتأتى من الاستنساخ المحض للطبيعة، وإنما من حذف الطبيعي المحض في التعبير الجسماني، ولهذا تتجلى الهيئة البشرية – بفضل النحت – لا على أنها شكل طبيعي محض، وإنما على أنها تمثيل للروح وتعبيره. وهكذا إذا كان المثال، بالمعنى الحقيقي والدقيق،

---

(241) Ibid. P. 626.

يعطي الروحية تعبيرا عينيا وجسمانيا، فلا يمكن بالتالي للعمل النحتي أن يستمد مدلولاته إلا من مضمونه الروحي Spiritual Content [242]. وقد درس هيجل بعد ذلك المظاهر الخصوصية للشكل البشري في النحت المثالي [*]، من خلال تحليله للوجه الإغريق الجانبي Profile، وأوضاع وحركات الجسم، والملابس[243] ويحلل هيجل السمات المختلفة للوجه الإغريقي – كما تبدو في أعمال النحت – والنسب المختلفة بين الأعضاء المختلفة للوجه، مثل الجبهة والأنف والعينين والفم والذقن ويقارن بينها وبين ما قدمه العلم في عصره[*] من أبعاد ونسب مختلفة لهذه الأعضاء،

---

(242) Ibid. P. 726.

(*) أشار هيجل إلى أنه اعتمد في هـذا الجـزء علـى دراسـات Winckelmann التي وصف فيها الأشكال الخصوصية، والكيفية التي عالج بها الفنانون الإغريق هذه الأشكال لتحقيق مثال النحت.

(243) Hegel: Aesthetics, Vol. II. PP. 727 – 737.

(*) يشير هيجل إلى أعمال بطرس كامبر (١٧٢٢ – ١٧٨٩) وهـو عالم تشريحي هولندي حاول أن يقيس درجة الـذكاء حسـب الزاويـة

=

لكي يتساءل هل العلاقات القائمة، التي نجدها بين الجبهة والأنف، والتي صورها النحات الإغريقي، كانت نتيجة لضرورة عضوية (فسيولوجية)، أملت عليه ذلك، أم نتيجة لسمة عارضة أو قومية موجودة لدى الشعب الإغريقي، أم أن هذه العلاقات والنسب قد تخيلها الفنان الإغريقي؟ ولكي يجيب هيجل على هذا التساؤل، فإنه يشرح العلاقات والنسب المختلفة بين أعضاء الوجه، والدلالات المختلفة التي تعطيها الأشكال المتباينة لأعضاء الوجه، لكي يرى إلى أي مدى حافظ الفنان الإغريقي على تمثيل المضمون الروحي والجمالي في أعماله النحتية. فإذا كان الوجه الإنساني يختلف عن الوجه الحيواني، فإن هذا يعني اختلافًا أيضا في شكل أعضاء الوجه والنسب المختلفة بين هذه الأعضاء، لأن

=

الناتجة عن خط الجبهة، وخط الأنف، ويشير أيضـا إلـى فريـدريك بلومنباخ Blumenbach (١٧٥٢ – ١٨٤٠)، وهو عـالم طبيعيـات ألماني من مؤسسي الأنثروبولوجيا، له كتاب حول تنوع الأمم، طعـن فيه في النتائج التي انتهى إليها كامبر.

العلاقات بين أعضاء الوجه الحيواني تهدف إلى تحقيق هدف واحد هو ابتلاع الطعام، ولهذا نجد بروز كل الأعضاء من أجل هذا الهدف، ويترتب على هذا غياب الجوانب الروحية، بينما الوجه الإنساني تتراجع فيه هذه الأعضاء مثل الفم، والفكين والأنف لتحتل مرتبة ثانوية، وتخلي مكانها للأعضاء التي ليس لها أهمية عملية فقط، وإنما أهمية نظرية أيضا[244] ويقسم هيجل الوجه الإنساني إلى قسمين: قسم علوي ويشمل الجبهة والعينين، وقسم سفلي ويشمل الفم والذقن، ويشف القسم العلوي عن العلاقات الروحية والحية للإنسان، أي في الجبهة التي تمثل الفكر، والعين التي تتصل النفس من خلالها بالمحيط الخارجي، والأنف يقوم بالدور الانتقالي بين القسمين العلوي والسفلي. ويعبر الوجه الإغريقي في النحت – طبقًا للتصور السابق – عن الجوانب الروحية، من خلال تصويره للتناغم الجميل من الانتقال اللامحسوس والمتواصل من القسم العلوي إلى القسم السفلي من الوجه، ويبدو الوجه وكأنه

---

(244) Ibid. PP. 728 – 729.

امتداد للجبهة، ويتلقى بحكم هذا طابعا وتعبيرا روحيين[245]. والفم – في الإنسان – لا يفيد في إشباع حاجة الجوع والعطش فحسب ولكنه يعبر أيضا عن علاقات مميزة مع الأحوال الروحية التي ترافق التواصل الكلامي مع الآخرين، أو مع أحوال الفرح والألم، ولذلك فإن الوجه الإغريقي – الذي يتعدى التعبير عن الشكل الخارجي العارضي، يجسد مثال الجمال بالذات، لأن التعبير الموحي يأخذ مكانة الصدارة، بينما يتراجع ما هو طبيعي محض إلى مرتبة ثانوية، ولهذا نلاحظ أن الجبهة تفصح عن الأبعاد الوطنية للروح، ونجد هذا في رءوس هرقلس Hercules النحتية، فتعبر جبهته المنخفضة على أن هرقل يملك القوة الجسمانية والعضلية الموجهة إلى الخارج، ولا يملك القوة الروحية الموجهة إلى الداخل[246].

---

(245) Ibid. P. 730.

(246) Ibid. P. 731.

أما العين Eye [*]، فإن التمثال الكلاسيكي لدى الإغريق، يفتقر إلى حاسة البصر، مثلما يفتقر إلى استخدام اللون The Colour بالمعنى المحدد لاستخدام اللون في فن التصوير، فكل التماثيل لا تحاكي سوى مظهر العين الخارجي، ولا تقدم البصر بما هو كذلك، أي لا تقدم البصر الحي الذي يعبر عن أعماق النفس[247]، وقد اهتم الفن الإغريقي في نحت الأذن والفم والأنف، بحيث تعبر عن المدلولات الروحية، فكان الفم يصور بشكل متوسط، ليس فيه امتلاء أو نحافة، وكل هذا يشكل كلا واحدا هو الوجه الذي كان يبدو في شكل بيضاوي

---

[*] إن طبيعة العمل النحتي حرمته من التعبير عن العـين، التـي يوليها هيجل أهمية بالغة، لأنها نقطة التقاء جميع خصـائص الإنسـان وسماته، وهي مرآة النفس، وتركـز لنـا الأبعـاد الداخليـة والذاتيـة الحساسة، ولهذا يستطيع التصوير – بوصفه من الفنـون الذاتيـة – أن يعبر عن العين كوسيلة للتعبير عن الذاتي بكل أبعاده الداخلية وعلاقاته بالموضوعات الخارجية، وهي تعبر عن تواصل الإنسان مـع العـالم الخارجي، وتستحضر فيها العواطف والمشاعر تجاه ما يراه قد استطاع الفنان الإغريقي أن يفهم حدود النحت فيما يختص بهذه النقطة.

[247] Ibid. P. 73.

Oval [248]. أما فيما يتعلق بالأعضاء الأخرى من بقية جسم الإنسان، فإنها لا تعبر عن الروحي بالقدر الذي يعبر عنه الوجه لأن جمالها هو جمال حسي بشكل أساسي، ولذلك فلقد حاول الفنان الإغريقي إضفاء الطابع الروحي عليها، عن طريق تحديد وضع الأعضاء المختلفة بالنسبة للأعضاء الأخرى، بحيث يشكل هذا الوضع انبثاقًا للروح، وذلك عن طريق استخدام الحركة والسكون في التعبير عن حرية الروح، فمثلا الوضع الرأسي المستقيم للإنسان ينطوي على تعبير روحي، لأن الوضع الأفقي هو وضع الحيوان العاجز عن أن يغير بوسائله الخاصة علاقته بالأرض، ولهذا فإن وضع الإنسان يعطي دلالة كبيرة، فمثلا الجلوس، أو الجلوس القرفصاء يوحي بفكرة غياب الحرية، ولهذا ينبغي أن يبدو الوضع الذي يصور فيه الإنسان مستقلا عن كل إكراه، وأن يعطينا انطباعا بأن الجسم نفسه هو اتخذها بكامل حريته[249].

---

(248) Ibid. PP. 737 – 738.

(249) Ibid. P. 740.

أما بالنسبة للملابس أو الأردية التي تغطي الجسم في النحت الإغريقي، فإن هيجل يتناولها حين يثير قضية: هل يمكن للعري Nude أن يعبر عن الروح في العمل الفني؟ ويرى هيجل بخصوص هذه القضية – أن الملابس تخفي الأجزاء الغريبة عن كل تعين، وكل تعبير روحي مباشر، ولهذا فلابد أن تخفى وتستر، وإلا أدت إلى حجب الداخلية وصرف الانتباه عنها. ولهذا نجد الشعوب كلها – من اليوم الذي بدأت فيه تفكر – قد ساورها شعور بالحياء Shame والحاجة إلى الرداء، وقد ورد وصف هذا الشعور بأسلوب مجازي في سفر التكوين[250] فقبل أن يأكل آدم وحواء من ثمار شجرة المعرفة، كانا يتنزهان عاريين، في حدائق الجنة بكل بساطة وصفاء قلب، ولكن ما إن استيقظ وعيهما حتى أدركا أنهما عاريان وخجلا من عريهما[251].

ونجد لدى الإغريق أشكالا نحتية عارية ومرتدية الملابس

---

[250] حلل هيجل قصة سقوط الإنسان من خلال سفر التكوين، انظر موسوعة العلوم الفلسفية، الترجمة العربية ص ١٠٩ – ١١١.

[251] Ibid. P. 743.

على حد سواء، وهذا يعني أنهم قد نبذوا الحياء، ولذلك نجد لديهم عددا كبيرا من التماثيل العارية، ورغم هذا فقد استخدم الإغريق الملابس في إخفاء جميع تفاصيل الجسم الصغيرة التي لا علاقة لها بالتعبير عن الحياة الروحية، كانت المادة الرئيسية لاستخدام العري في النحت لدى الإغريق تتمثل في الأطفال مثل إيروس Eros إله الحب عند الإغريق، الذي يمثل في شكل طفل بريء، ويظهر في بساطة وعفوية مظهرهم الجسماني، ويظهر جمالهم الروحي في هذه البساطة البريئة. وكانوا يقدمون الأبطال الرياضيين في مظهر عار من الملابس، إنهم يستخدمون عضلاتهم الجسمانية وليس قوتهم الروحية، وكانوا يستخدمون العري أيضا لإبراز سحر الأنوثة الحسي المحض مثل تمثال أفروديت Aphrodite (إلهة الجمال والحب عند الإغريق)[252].

---

[252] Ibid. P. 745.

أما الأعمال التي ترتدي الملابس [*]، فلقد استخدمها الإغريق لإظهار الوقار الداخلي للروح، والكساء الأصلح لتمثال من التماثيل هو ذلك الذي يخفي بأقل قدر ممكن شكل الأعضاء ووضعها، فهو لا يدعنا نرى إلا ما له علاقة بالموقف المعبر عنه من خلال الوضع والحركة. ولقد كان الفنان الإغريقي يحرص على إبراز الفروق المختلفة – مثل طريقة تصفيف شعر زيوس، التي تميزه عن غيره، أو استخدام رداء معين، أو سلاح ما – التي تضفي طابعا فرديا، وتكون متناغمة مع الطابع الجوهري الكلي للتمثال[253]، فكان يظهر فروق السن والجنس، ويبرز الفروق بين تمثيلات الآلهة والأبطال والبشر والحيوانات، فالحدود التي كان يتم بها نحت تماثيل الأطفال كانت مختلفة عن الكبار، وتبدو أقرب إلى الخفة لأنه لا توجد فروق دقيقة فيها.

---

[*] إن الرداء عند هيجل يشبه العمل المعماري، أي يشـبه البيـت الذي يتحرك فيه الإنسان بحرية، وبالطبع لكل عصر طابع خاص فـي شكل الملابس، ونوعية الأقمشة المستخدمة.

[253] Ibid. P. 755.

ويظهر الفارق بين تمثالي الابن والأب في مجموعة لاكون Laocoon [*] وإذا تساءلنا، كيف يعبر النحت عن الآلهة الروحية في مظهر فردي، رغم أنها منافية لكل ما هو جزئي وعارض وفردي؟ والإجابة على هذا التساؤل نجدها لدى الإغريق الذين حاولوا المحافظة على شمولية الآلهة ومثاليتها من جهة، وإضفاء طابع من الفردية عليها، لكي يمكن تمييزها عن بعضها البعض من جهة أخرى، لأنه لو انتفت الفروق الفردية، لوجدنا صور الآلهة كلها متشابهة وتتكون من أنماط ثابتة لا تتغير.

- الأنواع المختلفة من فن التصوير النحتي:

إذا كنا قد لاحظنا – في فن العمارة – الفارق بين البناء المستقل والبناء النفعي، فيمكن أن نميز في النحت أيضا بين الأعمال التي أبدعت لذاتها، وتلك التي أبدعت لزخرفة

---

[*] مجموعة نحتية مشهورة تعود إلى القرن الأول قبـل المـيلاد، موجودة في الفاتيكان، وتصور ثعبانًا هائل الحجم يعتصر ابـن بريـام (كاهن أبولون في طروادة) وأبنائه، وكانت هـذه المجموعـة موضـع تعليق واهتمام كثير من الفلاسفة والنقاد.

الصالات المعمارية. وهذا التمييز بين هذه الأعمال وتلك لا يحدد لنا شكل العمل النحتي فحسب، وإنما يحدد مضمونه أيضا. ويمكن القول بأن التماثيل الفردية توجد بذاتها ولذاتها Exist on their own account بينما توجد المجموعات النحتية من أجل العمارة مثل أنواع النقش المختلفة، وهي الصور المنحوتة على الجدران، مثل النقش Fortiori – Reliefs
أو النقش القليل النتوء Bas – Relief والنقش الشديد النتوء High Relief [254].

ومن نماذج التماثيل النحتية الفردية مثل تمثال رامي القرص لميرون Myron والمجموعة النحتية هي التي تمثل مواقف أكثر حيوية، وتنطوي على صراع وأفعال مثل مجموعة لاكوون، التي أثارت مناقشات كثيرة في عصر هيجل، ومن هذه المناقشات: هل أبدع الفنان الإغريقي أثره طبقًا لوصف فرجيلوس، أم أن فرجيلوس قد وصف هذا المشهد نقلا عن الأثر النحتي؟ وقضية أخرى، هل لاكوون

---

(254) Ibid. P. 765 – 766.

يصرخ، وهل ينبغي للنحت أن يسعى للتعبير عن الصراخ، رغم أنه لا يملك الصوت؟

ويرى هيجل أن النقش يقترب من مبدأ التصوير، لأن الشرط الأساسي لوجود النقش هو وجود السطح The Surface، بحيث تحفر الأشكال على مستوى واحد، والنحت القديم لم يقترب من التصوير إلى حد تشكيل فوارق منظورية ومستويات أمامية وخلفية وإنما بقي متمسكًا بالسطح لا يفارقه، ولم يستخدم طريقة التصغير – Fore Shortening التي توحي بالمنظور من خلال الفروق في حجم الموضوعات التي يتناولها، وقد استخدم النقش – بأشكاله المتنوعة – في ملء وتزيين الجدران والأدوات والمقاعد[255].

---

(255) Ibid. P. 771.

مواد في النحت

Materials for Sculpture :

بعد أن بين هيجل أن فن النحت يستمد موضوعاته من ثلاثة ميادين هي الإلهي والبشري والطبيعي، وأشار إلى ثلاثة أنماط في التمثيل الحسي هي التمثال الفردي، والمجموعة النحتية والنقش، يتناول بعد ذلك المواد التي يستخدمها الفنان في عمله، لأن هناك علاقة بين المضمون والمادة التي يتم إظهاره من خلالها، ولذلك فإن بعض الموضوعات والتصميمات تفرض استخدام مادة ما بعينها، ومن المدهش أن الفنان الإغريقي – في عصر المهارة الفنية الكبرى – كان ينحت أعماله في الرخام، دون أن يتخذ لنفسه نموذجا مسبقًا من الصلصال كما هو الحال الآن، وكان النحاتون الإغريق يتصرفون بملء الحرية[256].

ومن أقدم المواد التي استخدمها النحاتون في صنع تماثيل

---

[256] Ibid. PP. 771 – 772.

الآلهة هي الخشب Wood وبقيت هذه المادة تستخدم حتى زمن فيدياس، فمثلا تمثال أثينا Athene الضخم صنع من الخشب المذهب، بينما نحت رأسه ويداه وقدماه من الرخام، ولا يصلح الخشب لنحت التماثيل الكبيرة بسبب ألياقه واتجاهها، ولهذا أكثر استخدامه في صنع التماثيل الصغيرة وخاصة في العصر الوسيط، وقد استخدم فيدياس العاج Ivory والذهب Gold في تنفيذ تمثاله زيوس الأولمبي Zeus at Olymbia [257] وارتبط استخدام البرونز والذهب بظهور فن الحفر على المعادن لدى القدماء [*]، وساعد التقدم في صهر المعادن في السيطرة على هذه المواد، وقد صنعت تماثيل صغيرة من البرونز Bronze بينما هذا ليس متاحا في

---

[257] Ibid. P. 773.

[*] يستخدم هيجل الكلمة اليونانية تـوريفن، توريمـا Topevelv, Topevua بمعنى حفر، والتي أصبحت تستخدم لوصف النحت علـى البرونز (كان البرونز الذي يستخدم يتألف جزئيا من الـذهب والفضـة والنحاس بنسب مبتذلة) وقد أدى هذا إلى ظهور فن سك النقود.

See: Hegel: OP. cit., P. 774.

المرمر Marble ويقول ماير Meyer في كتابه (تاريخ فن البناء لدى القدماء): "بفضل شفافية المرمر، أصبحت معالم الأشكال أكثر نعومة وحدودها أكثر مرونة، ويظهر دقة المهارة الفنية، وهو أقدر من البرونز في إظهار الفروق والتدريجات البطيئة بين النور والظل"[258] وقد برع المصريون في استخدام الحجر في النحت، مثل الجرانيت الصلب والبازلت في أعمالهم الفنية، وبذلوا مجهودا جبارا في ذلك ومن ضمن المواد المستخدمة أيضا، الأحجار الكريمة Precious stones والبللور Glass، مثل الجزع العميق Camcos والجمان Gems وهذه المواد تتطلب فنانًا حساسا وماهرا إلى أقصى درجات المهارة.

المراحل التاريخية لتطور فن النحت:

المراحل الأساسية لفن النحت التي يتناولها هيجل هي النحت المصري القديم، والنحت الإغريقي والنحت المسيحي، ويعتبر النحت المصري هو نقطة انطلاق ومصدر لكثير من

---

(258) Ibid: P. 777.

الأشكال الفنية في النحت الإغريقي، وذلك بإبداعاته العظيمة التي تشهد على وجود مهارة فنية كبيرة لديهم، تجمع بين الكمال والدقة، وهي إبداعات مصممة وفق أسلوب خاص تماما، بل ويمكن القول بأن النحت الإغريقي قام أساسا على تلافي العيوب التي وقع فيها النحت المصري القديم.

وأول ما يسترعي النظر في النحت المصري القديم – من وجهة نظر هيجل – هو غياب الحرية الداخلية، رغم جودة الأعمال الفنية المصرية، بينما أعمال النحت الإغريقي يكمن منبعها في خيال حر وحي، يعطي الأشكال الدينية الشائعة أشكالا مجسمة، في حين نجد تماثيل الآلهة المصرية ذات نمط ثابت (والدليل على غياب الحرية الذاتية الخلاقة، هو غياب أسماء الفنانين المصريين، وكانوا لا يريدون أن يعلنوا عن حضورهم، أو لأن أعمالهم متشابهة بدرجة لا يمكن لأحد منهم أن يترك أثرا، بحيث يمكن تميز هذا الأثر عن غيره، بينما الفنان الإغريقي له حضوره وشخصيته الحرة المميزة)، ولهذا كان العمل الفني النحتي في الحضارة المصرية القديمة، يبدو كما لو كان استنساخًا لبعض النماذج وبعض الأشكال المفروضة من الخارج، وقد أورد هيجل

سمات النحت المصري القديم، كما أوردها فنكلمان Winckelmann، مثل الجمود وعدم إبراز التفصيل التشريحي للأعضاء الإنسانية، وهذا لم يكن ناتجا عن نقص في كفاءة الفنان وإنما نتيجة لمعتقد الفنان وغرقه في حالة من الهدوء الغامض والتأمل العميق، والنحت المصري – من وجهة نظر هيجل – هو نحت مسطح لا يفصح عن الروح إلا بشكل رمزي لأن الجانب الحيواني يغلب عليه، ويفسر هيجل السمات الخاصة التي تميز النحت المصري، بأنها تضعنا في حضرة سر Secret ولغز عميق، فالتمثال لا يكشف عن داخليته، وإنما يعبر عن مدلول ما غريب عنه، ومثال ذلك تمثال إيزيس، وهي تحمل على ركبتيها حوريس، ورغم أن التمثال يماثل تمثال العذراء وطفلها يسوع، إلا أننا في تمثال إيزيس، لا نجد أما، ولا طفلا، ولا أثرا للحنان، بينما تمثال العذراء ويسوع، يمتلئ بالمعاني، وهذا يعني أن المصريين كانوا يفصلون بين المدلول والحياة، ويعني –

أيضا – افتقارهم للحدس الفني[259].

أما النحت الإغريقي، فإن مراحله الأولى كانت لا تتجاوز الحياة الطبيعية ولم تصل إلى الجمال الحي، المشبع بالروح، والممثل لحياة الروح الذي ينفصل عن شكله الطبيعي، فمثلا كان الجسم ينقل بأمانة مدهشة عن نموذجه الطبيعي، وبطريقة تعبير عن معرفة خبيرة بالتكوين العضوي للجسم البشري. وقد تطور النحت الإغريقي حتى وصل إلى ذروة كماله، حين تلخص من النمطي وطغيان التقليد، وأفسح المجال أمام الإبداع الفني الحر.

ومع الفن الروماني بدأ انحلال الفن الكلاسيكي، لأنه بدلا من أن يعبر النحت عن الكلي والجوهري للروح، أصبح النحت الروماني يقوم على صناعة التماثيل الشخصية، ولهذا فهو أدنى من النحت الإغريقي، إذ اختفى منه التمثال الحقيقي لفن النحت الكلاسيكي، الذي لا يمكن أن يوجد بدونه فن

---

[259] Ibid. P. 780 – 784.

حقيقي[260].

أما النحت المسيحي فهو يرتكز إلى مبدأ مختلف عن المثال الكلاسيكي الذي تحقق في النحت الإغريقي، لأنه يتعامل بصورة رئيسية مع الداخلية التي انقطعت صلاتها بالخارج، أي يرتكز إلى مبدأ الذاتية الروحية المنطوية على ذاتها، فالنحت المسيحي لم يكن يطمح إلى الوحدة المتطابقة بين الداخل والخارج، وإنما كان يطمح إلى تصوير الألم وأوجاع الجسد والروح، والموت، وإلى تصوير الشخصية الروحية الذاتية والحب. وهذه الموضوعات لا يمكن أن تتحقق بشكل كامل في المادة الحسية، والشكل الذي يستخدمه النحت، ولهذا فإن النحت في النمط الرومانتيكي، ليس هو الفن الذي يحدد مسار الفنون الأخرى، ومسار الحياة بوجه عام، كما هو الحال في اليونان، وإنما يشغل مكانة بعد الموسيقى والتصوير، لأنهما أقدر منه على التعبير عن الجوانب الداخلية والخصوصية الخارجية المشربة بالروحية.

---

(260) Ibid. P. 788.

صحيح أننا نجد أعمالا نحتية في العصر المسيحي، لكنها لا تضارع أعمال النحت الإغريقي، الذي استطاع أن يمثل الآلهة في شكل مطابق تماما. ولهذا يبقى النحت الديني الرومانتيكي مجرد زينة وزخرفة في خدمة العمارة، فتماثيل القديسين توضع في أماكن معينة بقصد الزخرفة. بينما تمثل حياة المسيح بالنقش Relief فوق أبواب الكنيسة، وجدرانها، وقد حاول النحت الرومانتيكي أن يكون وفيا لمبدأ فن النحت حين حاول الاقتراب من الإغريق، أما عن طريق معالجته لموضوعات قديمة بالأسلوب القديم، أو بتنفيذه صورا نحتية لأبطال أو ملوك. ولكن هذا لا يعني عدم وجود أعمال مايكل أنجلو Michel angelo (١٤٧٥ – ١٥٦٤) (*) الذي استطاع بقدراته الخارقة أن يحقق الاتحاد – بمثل هذا التفرد – بين مبدأ النحت لدى الإغريق، وبين الداخلية الحية المميزة

(*) رسام ونحات ومعماري وشاعر إيطالي، من أعماله: بنى قبة كنيسة بطرس بروما، ورسم جداريات كنيسة السكستين، ونحت تمثال موسى وغيره من الأعمال الرائعة.

لنمط الفن الرومانتيكي[261].

---

[261] Ibid. P. 790.

٣- الفنون الرومانتيكية

عرضت فيما سبق لفن العمارة بوصفه فنًا رمزيا، وفن النحت بوصفه فنًا كلاسيكيا، يبقى أن أشير إلى الفنون الرومانتيكية الثلاثة وهي التصوير والموسيقى والشعر، وهي ترتكز في تصويرها للمثال الرومانتيكي على مبدأ انسحاب الروح من العالم الحسي الخارجي وانطوائه على ذاته. ولهذا نجد – في صورة الفن الرومانتيكي – العالم الحسي الخارجي له وجود قائم بذاته، منفصلا عن الروح، بعد أن كان مرتبطًا بالروح ومتحدا معها في الفن الكلاسيكي، و "لكن هذا لا يعني أن الرابطة بين العالم الخارجي والروح قد انقطعت، لأن هذا يعني انهيار الفن تماما، ولكن يعني تعارض كل منهما للآخر بوصفه وجودا مستقلا قائما بذاته، فتنفصل الذاتية عن الموضوعية، لأن الفن يتخذ من الذاتية مبدأ له بصورة قاطعة، ويرفض الواقع الخارجي الموضوعي[262]،

---

(262) ستيس: فلسفة هيجل، (الترجمة العربية) ص ٦٤٤.

لأن عالم الحقيقة يتبدى في الإلهي، الذي يتصوره الفن بوصفه ذاتية مطلقة لا متناهية، وتتعارض معه الذاتية البشرية المتناهية. وتعتبر الذاتية Subjectivity هي المبدأ المشترك للفنون الثلاثة، فا بوصفه خالقًا يتجلى في الذات البشرية، ولكن هذا الاتحاد بين اللامتناهي والمتناهي ليست له نفس الوحدة المباشرة التي نجدها في النحت، فالإنسان هنا هو توسط للتعبير عن ا ، ولذلك فإن هذا الاتحاد لا يمكن أن يظهر إلا من خلال التركيز على الجوانب الباطنية للذات[263]

ومبدأ الذاتية الذي ترتكز إليه الفنون الرومانتيكية له معنيان، فهو يعني – من جهة – الحياة الواعية للذات "Itself" كشيء مضاد للعامل المادي، ويعني – من جهة أخرى – الجوانب الروحية الكلية في الذات التي تضاد الجوانب الحسية مثل الأهواء والنزوات والسمات الفردية الخاصة. والفنون الرومانتيكية ذاتية بهذا المعنى، بمعنى أنها ترتكز على الحياة الداخلية للنفس، وتبتعد بالتدريج عن جانب

---

(263) Hegel: OP. cit., P. 793.

التجسيد الحسي، ولكنه يميل أيضا إلى تصوير الخصائص الشخصية والسمات العرضية للشخص بحرية متزايدة[264].

وإذا كان الفن قد استخدم – في العمارة والنحت – الكتلة الثقيلة، أي المادة في كليتها المكانية، فإنه حين تدخل الداخلية الذاتية إلى هذه المادة، فإنه يجب استبعاد الكلية المكانية، حتى يمكن للمادة أن تكشف وتعبر عن الداخلي، ولكي تصبح انعكاسا منبثقًا عن الروح، وأول الفنون الرومانتيكية هو "التصوير" الذي سيضطر إلى إظهار مضمونه الداخلي، من خلال أشكال الهيئة البشرية والتشكيلات الطبيعية بوجه عام، دون أن يتمسك بالطابع الحسي والمجرد للنحت. أما الموسيقى، فتعبر عن الداخلي عن طريق التشكيلات النغمية نتيجة استخدام الأصوات الممتدة في الزمن. وهذا يعني نفي المادة المكانية تماما، وينفي معها الواقع الخارجي الظاهري، لكي يعبر عن الجوانب الداخلية للذات، ولهذا تقف الموسيقى على طرفي نقيض من الفنون التشكيلية Plastic Arts التي

---

[264] ستيس: المرجع السابق، ص ٦٤٤.

تعتمد على المكان، ولهذا فإن لها طابعا ذاتيا محضا[265]. أما الشعر فهو أرقى الفنون عند هيجل، لأنه يتخذ من اللغة وسيلة لتموضع إبداعاته الفنية، وهو يتدخل في تكوين سائر الفنون الأخرى، وهو قادر على التعبير عن كلية الروح والجوانب الداخلية الذاتية[266]. ويقصد هيجل بذلك أن الشعر بوصفه أرقى الفنون يعبر عن كل ما هو فني بشكل عام، ولذلك فالأعمال الفنية، مهما كانت أنواعها، تنطوي في داخلها على معنى شعري ما.

أ) التصوير Painting:

إذا كان الإلهي يتجلى بوصفه موضوعا فرديا، فإن الإلهي يتجلى في التصوير بوصفه ذاتًا روحية يختلط بالجماعة، فإن جوهر التصوير لا يمثل فردا في موقف ما، وإنما يمثل الجماعة في حركتها، والتصوير يقف موقف التوسط بين الداخلية من جهة، وبين الجسمانية والمحيط الخارجي من

---

(265) Hegel: Op. cit., P. 795.

(266) Ibid. P. 796.

جهة ثانية، ونتيجة لفصل الإنسان وتأكيد استقلاله عن الطبيعة وعن ا ، ونتيجة للعلاقات الحميمة التي تنشأ بين ا والجماعة، وبين الإنسان وا ، فإن التصوير يصبح قادرا على التعبير عن الحياة والحركة التي كان النحت – بحكم مضمونه ونمط تمثيله وموارده – عاجزا عن تمثيلها، ولهذا يجمع التصوير بين مجال فنين من الفنون: المحيط الخارجي الذي كان من اختصاص العمارة، والشكل الروحي الذي كان من اختصاص النحت، فالتصوير يضع شخصياته في طبيعة خارجية أو في محيط معماري من ابتكاره هو نفسه، ويبث الحياة والحركة في هذا المحيط الخارجي إلى حد تحويله إلى انعكاس للذاتية، وإلى حد خلق توافق وتناغم بينه وبين روح الأشخاص التي تتحرك في إطاره[267].

---

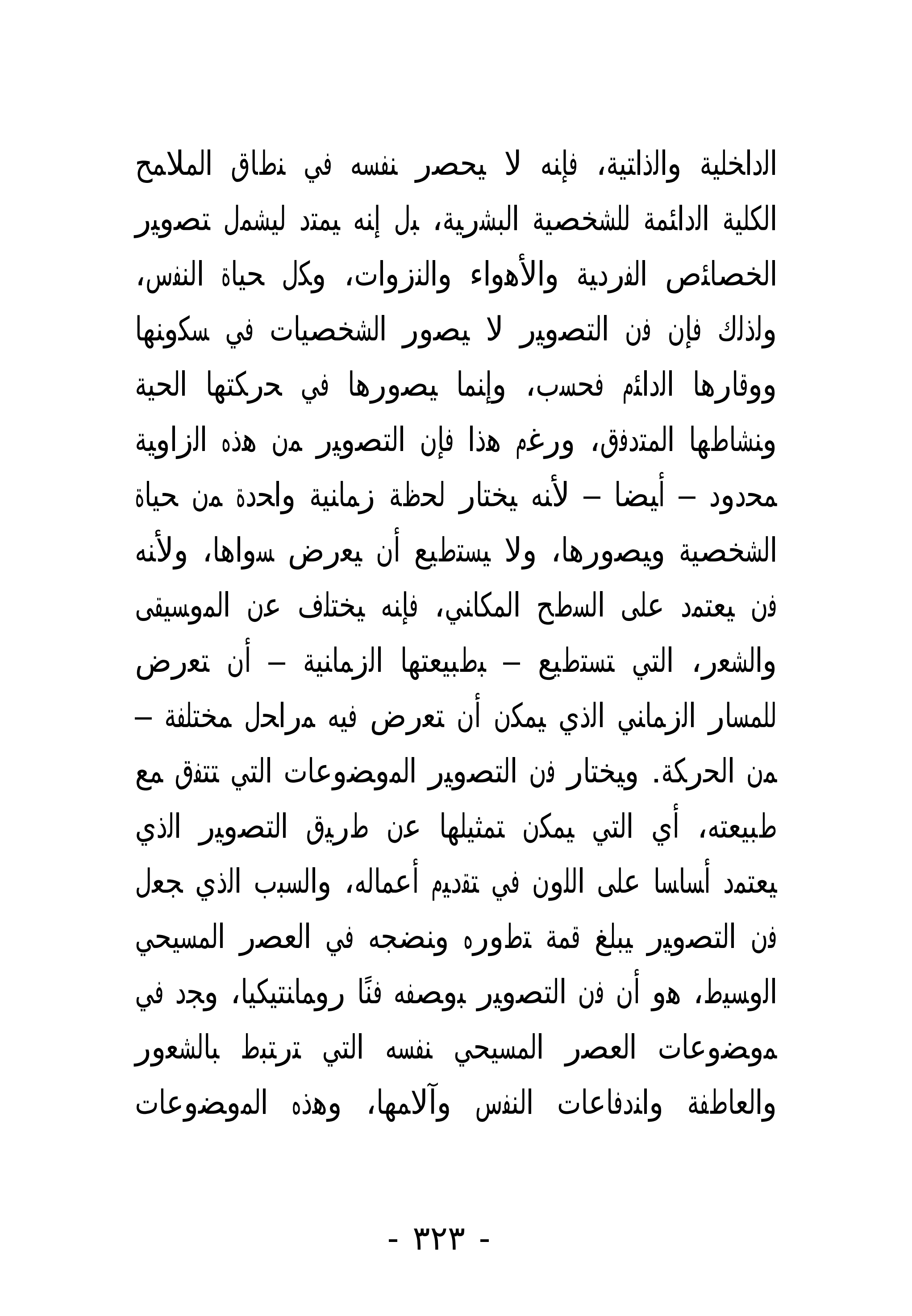
(267) Ibid. P. 798.

الطابع العام لفن التصـوير The General Character of Painting

يتحدد الطابع العام للتصوير بوصفه فنًا رومانتيكيا في الابتعاد عن التجسيد الحسي عن طريق سلب المكان، وذلك لأن التصوير أول الفنون الرومانتيكية الذي لا يحذف سوى بعد واحد من أبعاد المكان، ويبقي على البعدين الآخرين، أي السطح المستوي الذي يتخذ منه وسطًا يعمل من خلاله، ولهذا فالتصوير يختلف عن النحت والعمارة، لأنه لم يعد يتخذ من المادة الجامدة الثقيلة الموجودة بالفعل أساسا له، ولكنه يستخدم بعدين من أبعاد المادة وهما الطول والعرض، وعلى هذا، فبينما نجد الوجود الحسي للعمل المعماري شيئًا ماديا، يخلقه الفنان، "فإن الجانب الحسي للتصوير ليس ماديا بشكل جزئي فقط، بينما الجزء الباقي هو عقلي أو ذهني Mental"[268]، ولذلك تظهر الجوانب الداخلية والذاتية في قلب التجسد الحسي نفسه، ونتيجة لتركيز فن التصوير على الجوانب

---

[268] ستيس: فلسفة هيجل، ص ٦٤٥.



الداخلية والذاتية، فإنه لا يحصر نفسه في نطاق الملامح الكلية الدائمة للشخصية البشرية، بل إنه يمتد ليشمل تصوير الخصائص الفردية والأهواء والنزوات، وكل حياة النفس، ولذلك فإن فن التصوير لا يصور الشخصيات في سكونها ووقارها الدائم فحسب، وإنما يصورها في حركتها الحية ونشاطها المتدفق، ورغم هذا فإن التصوير من هذه الزاوية محدود – أيضا – لأنه يختار لحظة زمانية واحدة من حياة الشخصية ويصورها، ولا يستطيع أن يعرض سواها، ولأنه فن يعتمد على السطح المكاني، فإنه يختلف عن الموسيقى والشعر، التي تستطيع – بطبيعتها الزمانية – أن تعرض للمسار الزماني الذي يمكن أن تعرض فيه مراحل مختلفة – من الحركة. ويختار فن التصوير الموضوعات التي تتفق مع طبيعته، أي التي يمكن تمثيلها عن طريق التصوير الذي يعتمد أساسا على اللون في تقديم أعماله، والسبب الذي جعل فن التصوير يبلغ قمة تطوره ونضجه في العصر المسيحي الوسيط، هو أن فن التصوير بوصفه فنًا رومانتيكيا، وجد في موضوعات العصر المسيحي نفسه التي ترتبط بالشعور والعاطفة واندفاعات النفس وآلامها، وهذه الموضوعات

تمتلك قابلية تمثيلها حسيا، عن طريق التصوير[269]، وإذا قارنا بين أحد أعمال فن التصوير في العصور القديمة، وأخرى في العصر المسيحي، وكان العملان يتناولان موضوعا واحدا، سنجد اختلافًا بينًا في المضمون الذي يطرحه كل منهما، فمثلا صورة إيزيس وهي تجلس على ركبتيها حوريس، هي نفس الصورة التي تتكرر في الصور المسيحية عن مريم العذراء بوصفها أما مع طفلها[270]، ولكن الفرق بين التصورين، وكذلك في التنفيذين، فإيزيس المصرية الممثلة على النقش، لا توحي بأي شيء من الأمومة، فلا أثر للحنان، ولا تعبر عن النفس والشعور، بينما نجد صورة العذراء في العصر المسيحي توحي إلينا بكل هذه المعاني المفتقدة، وهذا يعني أن فن التصوير في العصور القديمة كان مقيدا، ولكنه وصل للنضج في العصر المسيحي، لأن الأقدمين لم يفهموا طبيعة التصوير الرومانتيكية، في حين استوعب الآخرون قدرات فن التصوير في التعبير عن الحياة

---

(269) Hegel: Op. cit., P. 800.

(270) Ibid. P. 800.

العميقة والروحية. ورغم أن الفن الإغريقي قد تجاوز الفن المصري القديم، بمعنى أنه سعى إلى التعبير عن داخلية الإنسان، لكنه لم يفلح في بلوغ العمق المميز للفن المسيحي، فإذا استطاع القدامى أن يرسموا لوحات شخصية ممتازة، فإن تصورهم لأشياء الطبيعة، والفكرة التي كانت لديهم عن الأوضاع البشرية والإلهية، لم تكن تتيح لهم أن يبرزوا ذلك الطابع الروحي Depth of Spirtuality العميق الذي حققه الرسم المسيحي في تعبيره، بمعنى أن التصوير لا يجد مضمونه إلا في مادة الفن الرومانتيكي التي تتجاوب تماما مع وسائله وأشكاله[271]، والمواد التي يستخدمها التصوير، تتطلب بحد ذاتها هذا الاهتمام المتميز بالذاتية، لأن العنصر الحسي، الذي يعمل فيه التصوير هو عنصر السطح الذي يعبر فيه عن خصوصية الموضوعات بألوان خاصة، وبفضل هذه الألوان يقوم الروح بتحويل أشكال الموضوعات – كما تعرض نفسها للتأمل – إلى ظواهر فنية محل الموضوعات

---

(271) Ibid. P. 801.

الفعلية. وتحول هذه الموضوعات – في قلب الواقع – إلى محض انعكاس للروح هي التي تسعى هنا إلى التعبير عن ذاتها من حيث هي داخلية بواسطة انعكاس الخارج. والسطح Surface التي يظهر عليها الرسم (التصوير) موضوعاته، تتيح خلق أجواء وعلاقات وتركيبات شتى[272]. وهذا يعني – من وجهة نظر هيجل – أن صورة الفن الرومانتيكي، حين يريد التعبير عن نفسه أعمال معينة، ومن خلال مواد مطابقة لمضمونه، فإنه يجدها في التصوير، ولهذا يبقى التصوير شكليا من حيث موضوعاته وتصوراته، إذا قارناها بالفنون الرومانتيكية الأخرى مثل الموسيقى والشعر.

وحين ننظر للأعمال الفنية التصورية التي تقدم المحيط الخارجي للإنسان مثل الجبال والوديان والأنهار والأشجار.. إلخ، التي وقع عليها مرارا اختيار أشهر الرسامين كموضوعات للوحاتهم، فإننا لا نتوقف عند تلك الموضوعات ذاتها، أي لا نتأمل النهر بوصفه نهرا، وإنما نتأمل الحياة

---

(272) Ibid. PP. 801 – 802.

والنفس اللتين كانتا وراء تصميمه وتنفيذه الذاتي. فالفنان لا يقدم لنا نسخة طبق الأصل من النهر، وإنما يقدم ذاته والجانب الحميم فيها، ولهذا فإن استخدام الفنان لهذا الموضوعات، هو استخدامها كوسيط للتعبير عن الذاتي الذي يلعب الدور الرئيسي في فن التصوير، ويتضح هذا في اختيار الفنان للألوان[273]، ولذلك يتميز التصوير عن العمارة والنحت ويقترب أكثر من الموسيقى، ولهذا فهو يشكل مرحلة وسطى بين الفنون التشكيلية والفنون الصوتية، لأن التصوير يشكل مرحلة ضرورية في التطور من النحت إلى الموسيقى، لأن النحت كان يستبعد اللون، ويبقي على تجريد الهيئة الحسية، ولكن النحت يحتفظ بالأبعاد المكانية الموجودة في الطبيعة[*]، على حين يستبعد التصوير أحد الأبعاد الثلاثة،

---

(273) Ibid. P. 804.

(*) يشير هيجل هنا إلى الوشائج القوية التي تربط بين العمارة والنحت. وتفصل في الوقت نفسه بين العمارة والتصوير، فالأعمال النحتية في حاجة إلى العمارة، لكي توضع فيها، بينما الأعمال

=

ويبقي على بعد السطح المستوي فقط، وذلك لكي يستخدم ظاهر الواقع الخارجي في إظهار الجوانب الروحية والداخلية، لأنه لو مثلت الموضوعات بنفس الكلية المكانية الموجودة في الواقع، فإنه يصير لها وجود مستقل، لا يخاطب الروح، ويتيح استخدام التصوير للسطح المستوي أن يعبر عن الفروق الخاصة الدقيقة، وهذا يقتضي استخدام مواد أكثر تنوعا مثل الضوء Light وهو من أهم العناصر الفيزيائية التي يستخدمها التصوير، بينما النحت والعمارة يستخدمان المادة الثقيلة[274]، والضوء في شفافيته هو نقيض المادة الثقيلة التي تبحث عن وحدتها. وعن طريق الضوء، تغدو الطبيعة لأول مرة ذاتية، ويضفي عليها الطابع المثالي، والضوء هو الوسيلة التي تستخدمها الطبيعة كي تجعل

=

التصويرية لا تحتاج إلى العمارة، لأنها لا تحتاج إلا إلى جدار، ولهـذا كان الغرض البدائي من التصوير هو تغطية الأسطح الجدارية العارية.

(274) Ibid. PP. 807 – 808.

الأشياء مرئية بصفة عامة، والفرق بين استخدام فن التصوير للضوء، وبين استخدام الطبيعة له، هو أن التصوير لا يدع الأشياء مرئية وفق فعل خارجي (كما هو الحال في فن النحت والعمارة)، وإنما وفق فعل ذاتي للتعبير عن الأنان الداخلية، فالفنان يستخدم الضوء والظل Bright and Dark والمنير المعتم Light and Shadow بدرجات مختلفة[275]، لكي يكون من خلالهما اللون، وهو أداته في إظهار الداخل، فأي لون هو درجة من درجات التعتيم والإضاءة، فالنور أو الضوء بما هو كذلك عديم اللون فهو اللاتعين Indeterminacy، أما اللون فهو شيء معتم بالنسبة إلى النور، والفنان يستخدم اللون في تكوين الشكل والبعد وملامح الوجه والتعبير، أي يستخدمه في تقديم كل ما هو حسي إلى أقصى درجات الحسية، وكل ما هو روحي إلى أقصى درجات الروحية لدى الإنسان، ولذلك فإن إهمال التصوير للبعد الثالث في المكان هو مقصود لكي يستبدل الواقعة

---

(275) Ibid. P. 809.

المكانية الخالصة بمبدأ اللون، وهو مبدأ أسمى وأغنى في قدراته[276].

والتعبير التصويري يتضمن بعدين في وقت واحد، فهو يعبر تعبيرا مثاليا، حين يعرض الكلي والعام، ويعبر تعبيرا فرديا حين يعبر عن الجوانب الخصوصية، وتعبر رسوم التمهيدية Raphael's Cartoons رفائيل عن ذلك خير تعبير، فأعماله تحتوي الجانبين المثالي الكلي والفردي الخاص معا، وحين يتناول التصوير الجوهري الكلي، فإنه يظهره في شكل الذاتية الفردية[277]، والتصوير يستخدم الظاهر إلى أقصى حد، لأنه العنصر الرئيسي له، ولذلك تسمى عملية إضفاء الطابع الظاهري الخالص Pure Appearance التي تتيح تأمل الفروق الدقيقة في الأشياء، ولابد أن يراعي الفنان في تصويره للأشياء انسجام جميع التفاصيل، بحيث تبدو وكأنها تيار ينبثق من منبع واحد

---

(276) Ibid. P. 810.

(277) Ibid. P. 812.

مشترك، وهذا يقتضي أن يمتلك الفنان مهارة فنية فائقة[278].

وتظهر في فن التصوير، بصورة رئيسية، روح الشعوب والبلدان، العصور والأفراد، وذلك من خلال اختيار الموضوعات وروح التصميم، ومعالجة الألوان Treatment of Colours واستخدامها، ولذلك يمكن عن طريق فحص أي لوحة من جانب الخبير أن يعرف العصر الذي تنتمي إليه، لأن فن التصوير ينطوي – دائما – على طرق وعادات ذاتية خاصة بالعصر والشعب والفنان ذاته أيضا[279].

السمات الخاصة لفن التصوير

Particular Characteristics of Painting

إذا كان فن التصوير في طبيعة رومانتيكية، فإنه يجب أن نتساءل: ما هو الأصلح والأنسب للتمثيل التصويري من بين عناصر هذا المضمون الرومانتيكي الغني، فليست كل

---

(278) Ibid. P. 812.

(279) Ibid. P. 813.

عناصر المضمون الرومانتيكي صالحة، ويمكن تمثيلها في فن التصوير، فهناك بعض الموضوعات التي ينفرد فن الموسيقى والشعر بالتعبير عنها، وهي الموضوعات الباطنية العميقة من حياة الروح التي لا يمكن التعبير عنها من خلال الخارج، فالتصوير يتميز عن باقي الفنون الرومانتيكية في كونه قادرا على التعبير الخارجي عن الجوانب الداخلية، لأنه قادر على إقامة جسر بين الداخل والخارج ولهذا كان مضمونه هو الجوانب الخصوصية الشخصية البارزة التي تبرز داخله الشعور بصفة عامة، وداخلية العواطف بصفة خاصة[280].

والمجال الرئيسي الذي استمد منه فن التصوير موضوعاته هو المجال الديني، لأنه يتفق مع مضمون صورة الفن الرومانتيكي بشكل عام، ولأنه يقدم المضمون المثالي بالمعنى المحدد للكلمة الذي يظهر في تصالح النفس الذاتية مع ا ، وهذا ما يتفق مع ما يريد فن التصوير أن يقدمه،

---

(280) Ibid. P. 614.

ويلائم الطبيعة النوعية لفن التصوير(*).

والموضوعات الدينية التي تناسب فن التصوير هي الموضوعات التي سبق الإشارة إليها، أثناء الحديث عن

(*) ولكن هذا لا يعني أن فن التصوير في عصره المسـيحي، لـم يتناول موضوعات أخرى، فواقع الرسم المسيحي في عصر رافائيـل، وكوريجيو Correggio (١٤٨٩ – ١٥٣٤) (وهو رسام إيطالي اشتهر بزخرفاته للكنائس، ولوحاته ذات طابع ميثولوجي)، وروبنز Rubens (١٥٧٧ – ١٦٤٠) (وهو فنان هولندي من أشهر لوحاته تعذيب القديس بطـرس)، وقـد اسـتخدم موضـوعات أسـطورية، إمـا لـذاتها، أو لتمثيلها حكائيا Allegorically، وقد وصف جوتـه هـذا الاتجـاه، ويعلق هيجل على استخدام فـن التصـوير فـي العصـر المسـيحي لموضوعات من الميثولوجيا الإغريقية حسب مفاهيم القدامى وروحهم، وكذلك مشاهد من الحياة الرومانية قائلا: "إن الماضي لا يمكن أن يـرد إلى الحياة، وإن الطابع النوعي للقديم لا يتفق كل الاتفـاق مـع مبـدأ التصوير" ولهذا فإن على الرسام ألا يأخذ الموضوعات القديمـة كمـا هي، وإنما يكيفها ويجري عليها تعديلا جذريا، بحيـث تتولـد عنهـا مشاعر أخرى مغايرة لتلك التي تتولد عن آثار الفن القديمة.

See: Hegel: OP. cit., PP. 814 – 815.

صورة الفن الرومانتيكي، حين تحدثت عن قصة الفداء، وصور الحب المختلفة، أي الحب الإلهي، والحب في صورته البشرية، والواقع أن هيجل يكرر هنا ما سبق أن ذكره – في تاريخ الفن عن الصورة الرومانتيكية – عن الطابع الأنطولوجي والميتافيزيقي للحب الديني، ودلالته في التعبير عن النفس الرومانتيكية، التي ترى الجمال في صورة التطابق بين الداخل والخارج كما كان الحال في صورة الفن الكلاسيكي يكرر هيجل – هنا – وصف المشاعر الداخلية العميقة المصاحبة للحب Love [281] ويبرز فيه الجانب الروحي والعيني، الذي يتيح لفن التصوير أن يصور هذه الموضوعات خارجيا، فمثلا الحب الديني، لا يوجد بصورة مجردة لا يمكن تصورها إلا عن طريق ملكة الفهم، وإنما الحب الديني يظهر من خلال أفراد معينين لهم وجودهم الخاص، وبالتالي فإن تصوير هؤلاء الأشخاص، يجعل الحب – هذا المضمون الروحي – يتخذ شكلا بشريا وواقعيا

---

[281] Ibid. P. 816.

وجسمانيا، ولا يقدم في صورة عالم روحي محض(*) ولهذا نجد الأسرة المقدسة Holy Family ولا سيما حب مريم العذراء لطفلها الموضوع المثالي للتصوير بوصفه فنًا رومانتيكيا، وإذا كان فن التصوير لا يستطيع أن يصور ا ، لأنه فكرة مجردة، فإنه يتخذ من المسيح موضوعا للتعبير الأساسي عن الحب، ولأن المسيح يمثل الألوهية من خلال ذاتية بشرية، ولأن الدلالة المزدوجة بوصفه إنسانًا واقعيا، يختلف عن البشر في سموه ونبله، ويجعل تمثيل الروح يبدو تمثيلا في حضن البشرية، وليس منفصلا عنها. ولكن لابد من تصويره وقد انعتق من الوجود المباشر العارض بوصفه

(*) حين يتناول فن التصوير موضوع الحب في شـموله البسـيط ووحدته، أي في ا ، فإنه يتناوله كما يتجلى في المفهوم المسيحي، فلا يتناوله بشكل مجرد، وإنما يخلع عليه هيئة بشـرية، وهـذا يعنـي أن التصوير مرغم على استخدام النسبية Anthropomorphism ويعتقـد هيجل أن يان فان آيك Van Eyck (١٣٩٠ – ١٤٤١) قد وصل إلـى درجة الكمال في تصوره الأب في اللوحـة المعلقـة فـوق مـذبح كاتدرائية جاند.

فردا معينًا، ولابد أن يتبدى في أسمى تعبير عن الألوهية يمكن أن يعطيه فن التصوير[282].

ومن الموضوعات التي اقتبسها فن التصوير من حياة المسيح، تصوير طفولته، بحيث تعبر بساطة الطفل وبراءته عن سموه، وهذا ما نجده في لوحات رفائيل التي تمثل المسيح طفلا، وبخاصة في لوحة المادونا Madonna [*] Sistine الموجودة في درسدن Dresden، والتي قدم فيها تعبيرا طفوليا رائع الجمال، ونلتقط تفتح الإلهي إلى جوار البراءة[283] وبالإضافة إلى هذه الموضوعات، توجد موضوعات أخرى، مثل القديس يوسف، والقديس يوحنا والرسل والشهداء، والتقوى والصلاة، ولهذا تطالعنا في الحقب المتقدمة من فن التصوير، وجوه تحمل آثار العذاب،

---

(282) Ibid. P. 819.

(*) كلمة مادونا Madonna، مصطلح يستخدم في العصور الوسطى، ويشير إلى السيدة مريم العذراء، وتعني الكلمة حرفيا، سيدتي (انظر ستيس: فلسفة هيجل ص ٦٤٦).

(283) Hegel: OP. cit., P. 823.

رغم أنها صورت في شكل صور شخصية Portrait، ونستشف خلال هذه الوجوه نفوسا تقية كرست حياتها للصلاة والعبادة، وهذا ما نجده في لوحات الألمان والهولنديين القدماء، مثل لوحة كاتدرائية كولونيا Cologne Cathedral التي تمثل الملوك وهم يتلون صلاة التعبد، وتوجد لوحات أخرى تمثل بعض الناس الذين تظهر لنا تقواهم الداخلية العميقة، ولوحات أخرى تصور من لا يتذكر الكنيسة سوى يوم الأحد من كل أسبوع، واستطاع الإيطاليون تجاوز الألمان والهولنديين في فن التصوير، لأنهم صوروا تناغم الوجه وتعبيره عن داخلية النفس العميقة[(284)]، ويرى هيجل أن اللوحات التي تعبر عن أعماق النفس ونبلها الروحي من خلال الوجه، أفضل وأعمق اللوحات التي ركزت على تصوير مشاهد الجلد والتعذيب التي تعرض لها الشهداء، لأنها ركزت على الألم الجسدي والحسي، ولم تركز على المعاناة الروحية العميقة في التواصل نحو ا ، وهذه هي

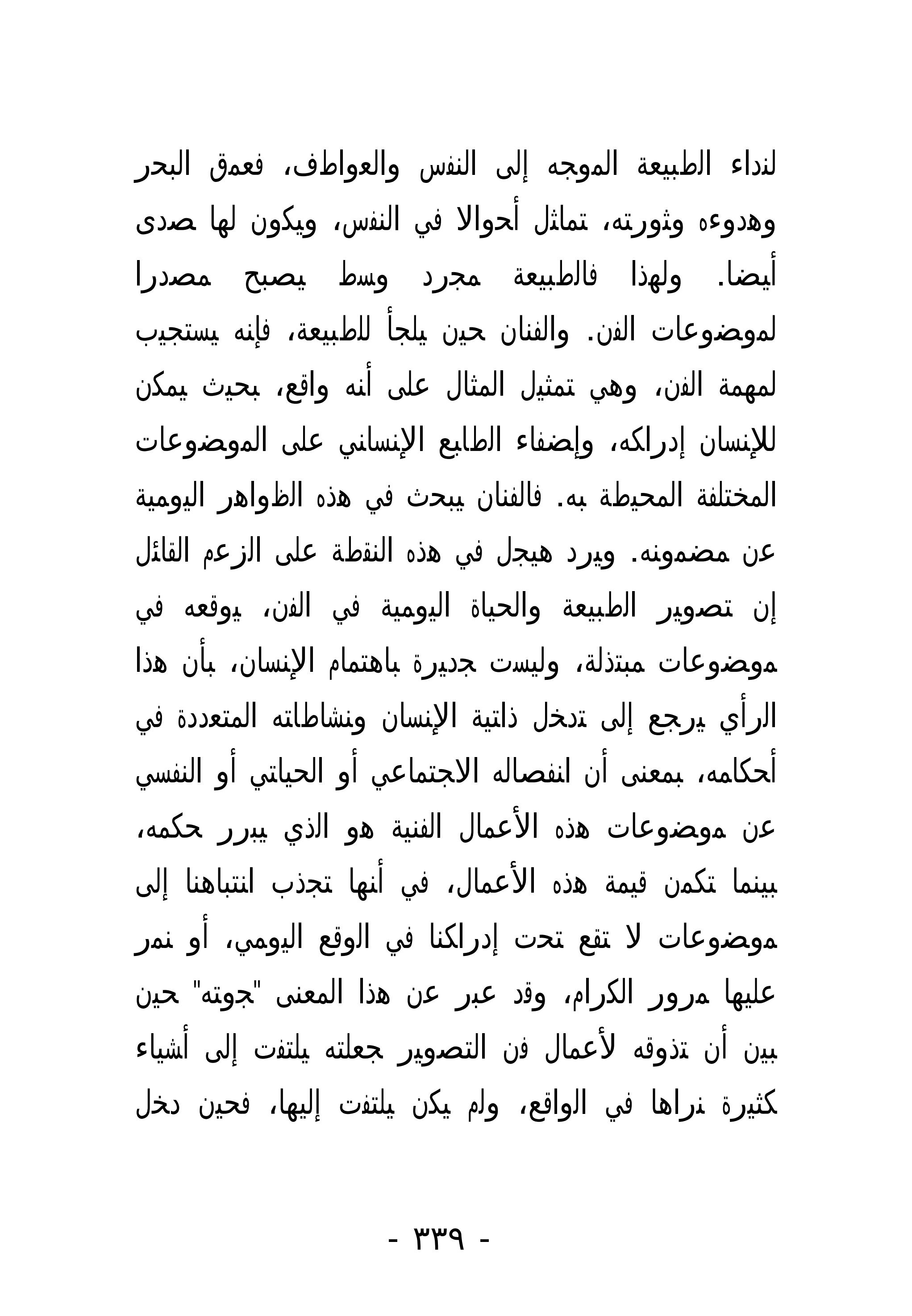
---

(284) Ibid. P. 828.

المظاهر الرئيسية للمثال الروحي المطلق، الذي كان يشكل المضمون الأساسي للتصوير الرومانتيكي، الذي استلهم من خلاله التصوير أنجح آثاره وأشهرها. وبالإضافة إلى هذه الدائرة الدينية التي ينهل التصوير موضوعاته منها، توجد دائرتان أخريان هما دائرة الطبيعة ودائرة الحياة البشرية، فإذا كان المصور قد لجأ للموضوعات الدينية لتصوير داخلية النفس، والتعبير عن حضور الحب المطلق (سبق أن ذكرت في هذا البحث، أن المقصود بالمطلق عند هيجل هو الإنسان في سعيه من المتناهي إلى اللامتناهي)، فإن الفنان قد لجأ إلى دائرة الموضوعات الطبيعية مثل الجبال والتلال وضياء القمر، ليصور أيضا الجوانب الداخلية للعواطف التي تجيش بها نفسه، فالمتأمل في هذه اللوحات، يجد أن الفنان لا يركز على الطبيعة كما هي، وإلا صار الفن محاكاة، وإنما لأن أوضاع العالم الخارجي الطبيعي تثير في الحياة العاطفية ميولا ونوازع مختلفة[285]. بمعنى أن الفنان هنا يستجيب

---

[285] Ibid. P. 831.


لنداء الطبيعة الموجه إلى النفس والعواطف، فعمق البحر وهدوءه وثورته، تماثل أحوالا في النفس، ويكون لها صدى أيضا. ولهذا فالطبيعة مجرد وسط يصبح مصدرا لموضوعات الفن. والفنان حين يلجأ للطبيعة، فإنه يستجيب لمهمة الفن، وهي تمثيل المثال على أنه واقع، بحيث يمكن للإنسان إدراكه، وإضفاء الطابع الإنساني على الموضوعات المختلفة المحيطة به. فالفنان يبحث في هذه الظواهر اليومية عن مضمونه. ويرد هيجل في هذه النقطة على الزعم القائل إن تصوير الطبيعة والحياة اليومية في الفن، يوقعه في موضوعات مبتذلة، وليست جديرة باهتمام الإنسان، بأن هذا الرأي يرجع إلى تدخل ذاتية الإنسان ونشاطاته المتعددة في أحكامه، بمعنى أن انفصاله الاجتماعي أو الحياتي أو النفسي عن موضوعات هذه الأعمال الفنية هو الذي يبرر حكمه، بينما تكمن قيمة هذه الأعمال، في أنها تجذب انتباهنا إلى موضوعات لا تقع تحت إدراكنا في الوقع اليومي، أو نمر عليها مرور الكرام، وقد عبر عن هذا المعنى "جوته" حين بين أن تذوقه لأعمال فن التصوير جعلته يلتفت إلى أشياء كثيرة نراها في الواقع، ولم يكن يلتفت إليها، فحين دخل

منزلا لأحد أصدقائه شعر أنه يرى لوحة حية، لأنه رأى فيها المفردات المختلفة التي كان يستخدمها أحد المصورين وهو فان أوستاد Ostade (١٦١٠ – ١٦٨٤) (وهو رسام هولندي اختص بتصوير مشاهد الحياة اليومية داخل البيوت)[286]. ولهذا فلا يمكن أن تبدو الموضوعات المستمدة من الطبيعة أو الحياة البشرية في اللوحات أقل من الموضوعات الدينية، لأن ما يتحكم في هذا هو قدرة الفنان وطريقته في رؤيته للأشياء وتصورها وتصميمها، فالفنان حين يقدم لنا موضوعا، يبدو لنا – هذا الموضوع – وكأننا نرى شيئًا جديدا ومختلفًا عما نراه، لأننا لا نولي اهتماما – في الحياة الواقعية – لجميع تفاصيل هذه الأوضاع والألوان التي تتبدى فيها، بالإضافة إلى أن الفنان يبث في هذه الموضوعات حياة جديدة من نفسه، فهو يقدم موضوعاته من خلال حبه وذكاءه

---

(286) عبر جوته Goethe عن هذا في كتابه الشعر والحقيقة Poetry and Truth

See: Hegel: OP. cit., P. 849.

وروحه[287].

خصائص المواد الحسية في فن التصوير:

يستخدم التصوير المنظور الخطي Linear Perspective، لأنه المجال الذي يتحرك فيه هو السطح فقط، ولا يستطيع أن يقدم أشخاصه بجانب بعضها البعض مثل النحت القديم، ويساعد السطح فن التصوير في إبراز العلاقات بين الأشخاص من جهة، وبين المناظر الطبيعية والمباني وترتيب الغرفة الداخلي من جهة ثانية. وإذا كان التصوير لا يستطيع تقديم المسافات الفعلية الواقعية على نحو ما يفعل النحت، فإنه إذا أراد أن تبدو الأشياء بعيدة رسمها بحجم أصغر، وهو يخضع في هذا التصغير لقوانين بصرية، قابلة للتحديد رياضيا كما يمكن التحقق من صحتها في الواقع الطبيعي[288]. ولكن الأشياء لا تختلف حسب المسافة التي تفصل بينها وبين البصر فحسب، بل بشكلها أيضا وتخطيط

---

(287) Ibid. P. 836.

(288) Ibid. P. 837.

اللوحة المبدئي Draughts Manship هو الذي يعين حدود المسافات الفاصلة بين الموضوعات، وكذلك الشكل الفردي لكل موضوع، ويحكم التخطيط والتصميم قوانين الصواب والدقة التي تنطبق على الموضوعات الخارجية، ولا تنطبق على التعبير الروحي، ولهذا فإن التخطيط أو التصميم يؤلف القاعدة الخارجية لفن التصوير[289] والعنصر الرئيسي في التصوير هو التلوين Coloring لأن عن طريقه تكتسب المسافة والشكل كامل مدلولهما وتمثيلهما الحقيقي بفضل اختلاف الألوان بين الموضوعات وإذا كان التخطيط يمثل العنصر المجرد في التصوير، فإن روح الفنان وسماته المميزة تظهر من خلال الألوان التي يستخدمها، والكيفية التي يتناولها بها فالألوان هي التي تجعل الأشياء تبدو وكأنها محبوة بنفس وحياة. وتختلف مدارس الرسم التصويري Schools of Painting في امتلاك حس التلوين، فنلاحظ – على سبيل المثال – أن الهولنديين قد دللوا على براعة فائقة

---

(289) Ibid. P. 838.

في استخدام الألوان، ويفسر هيجل ذلك، بأن الهولنديين كانوا يعيشون بجوار البحر، وكان أمامهم أفق ضبابي، فزاد ميلهم إلى أن يتحرروا منه بدراسة اللون الزاهي، وتفاعلاته المختلفة ودرسوا أيضا انعكاسات الضوء، حتى جعلوا إبراز الألوان والضوء هي مهمة الفن الأولى[290].

إن الأساس المجرد لكل لون هو النور والظلام Light and dark فالدرجات المختلفة بينهما هي التي تعطينا الألوان، فمثلا التعارض بين الأبيض والأسود هو تعارض بين النور والظل، ولذلك فإن النور والظلام هما أساس الرسم التصويري، لأنهما هما اللذان يتيحان إمكانية تحديد المسافات والفروق بين المستويات، وتحديد حدود الموضوعات، أي إبراز الشكل الحسي بما هو كذلك، ويستخدم الفنان النور والظلام ليصل إلى التجسيم Modelling، ولا سيما في فن محفورات النحاس. والكيفية التي يستخدم بها الفنان النور والظل مرتبطة أساسا بطريقة الإضاءة التي يأخذ بها.

---

(290) Ibid. P. 839.

فالضوء الطبيعي من نور الشمس أو القمر، أو الشموع، كل منها له دلالة مختلفة. ولكن متى يلجأ الفنان إلى استخدام إضاءة خاصة في اللوحة؟ ولا يستخدم النور الطبيعي؟ يلجأ الفنان إلى ذلك إذا أراد أن يضفي على عمله طابعا دراميا، فيبرز بعض الوجوه ويواري غيرها، لأنه في هذه الحالة فإن الرسام لا يقنع بضوء النهار العادي، فيستخدم إضاءة خاصة قادرة على إبراز الاختلافات التي يريدها، كالتي تبرز الجوانب الروحية في العمل الفني[291]، والتصوير لا يعبر عن النور والظلام في تجريدهما المحض، بل بواسطة اختلافات لونية، فالنور والظل يجب أن يلونا، وينطوي اللون – هو الآخر – على تعارض بين الفاتح Lightness والغامق Darkness اللذين يؤثر كل منهما في الآخر، فيضعفه

أو يقويه. فالأحمر والأصفر مثلا، أفتح Brighter من

---

(291) Ibid. P. 840.

الأزرق(*) واللون يغلب عليه الطابع الفاتح أو الغامق حسب الوسط الذي يمر فيه، وكل لون هو ثمرة تركيب من ألوان متعاكسة، بدرجات مختلفة، والألوان الأساسية هي الأزرق والأحمر والأصفر والأخضر(292). ولكل لون دلالة مختلفة، سيطرت على استخدام الفنانين له بالسلب أو بالإيجاب، فمثلا الأزرق يماثل الطريقة الهادئة المتبصرة الناعمة في التعامل مع الأشياء، أما الأحمر فيرمز إلى المبدأ المذكور الملكي السائد، ويرمز الأخضر إلى اللامبالاة والحياد. ولهذا فطبقًا لرمزية الألوان، تلبس مريم العذراء، حين تمثل جالسة على عرش بوصفها ملكة السماء رداء أحمر، بينما تلبس آخر أزرق حين تمثل كأم(293). وكل الألوان الأخرى هي درجات مختلفة من الألوان الأساسية الأربعة. ويقوم فن التصوير على أساس التناغم بين الألوان، وأن تركب الألوان

(*) اعتمد هيجل في تحليله للألوان على ما قدمه جوته بهذا الصـدد في كتابه نظرية الألوان (Goeth's Theory of Colour).

(292) Hegel: OP. cit., P. 841.

(293) Ibid. P. 842.

على نحو لا تتعارض فيما بينها، وحين يتقيد الفنان بقواعد الألوان يصل إلى تحقيق الكمال في تمثيل شكل الموضوعات، وألوانها الفعلية، وهذا ما نجده في أعمال الفنانين الهولنديين، فيقدم بريق الفضة والذهب ووميض الأحجار الكريمة كما فعل فان آيك Van Eyck ويرى هيجل أن الألوان تشكل كلية متناسقة، ولهذا فلا يجوز أن ينقص أي لون أساسي (وبالطبع إن حديث هيجل هذا لا ينطبق على الأعمال الفنية المعاصرة، فمثلا قدم بيكاسو أعمالا فنية رائعة من خلال استخدام درجات لون واحد فقط، هو اللون الأزرق، وتطلق على هذه المرحلة اسم المرحلة الزرقاء)، والرسامون الإيطاليون والهولنديون القدماء قد تقيدوا بمبدأ نظام الألوان وانسجامها، ولهذا نلتقي في لوحاتهم بالألوان الأساسية الأربعة، ولكن لابد أن تقدم الألوان بشكل يوحي للعين بالهدوء والتصالح، وقد استخدم الهولنديون الألوان الرئيسية في نقائها وإشراقها المحض، مما زاد من حدة

التعارض بينها، وزاد من تحقيق التناغم والانسجام[294] وما يريد أن يركز عليه الفنان يقدمه من خلال الألوان الرئيسية، بينما الموضوعات الثانوية تقدم من خلال الألوان المزجية Mixed Colours [295] وتختلف درجة اللون تبعا للمنظور الخطي الذي يبرز الفرق في الحجم بين خطوط الموضوعات فدرجة إشراق اللون مرتبطة بالمسافة والمنظور الجوي، بمعنى أن درجة وضوح اللون ترتبط ارتباطًا مباشرا بعلاقته بالضوء. فمثلا الوجه الذي يبدو في الظل Shadow لا تكون ألوانه مشرقة وإنما عليها درجة من درجات التعتيم Dark ومن أصعب الموضوعات التي يقابلها الفنان هي تلوين الجسم البشري، ويرى هيجل أن الألوان الزيتية هي الأصلح لذلك[296]، والحقيقة أن سبب تركيز هيجل على أهمية الألوان في فن التصوير، هو أنها تحدث سحرا، يتجلى بصورة رئيسية في الجوانب الروحية التي تظهر لنا من علاقة

---

(294) Ibid: P. 843.

(295) Ibid: P. 844.

(296) Ibid: P. 846.

الألوان ببعضها، وكأننا ننتقل من عالم التصوير إلى عالم الموسيقى، وهذا ما نجده في أعمال ليوناردو دافنشي Leonardo da Vinci (١٤٥٢ – ١٥١٩)، الذي نتوغل في أعماله إلى أعمق الظلال، رغم أنه يتركها منيرة بحكم شفافيتها، ويصل من خلال التدرج في التلوين إلى النور الأكثر إضاءة. [297]

يتناول هيجل – بعد ذلك – دور ذاتية الفنان في خلق الأعمال الفنية، فالفنان لا يتقيد بقواعد المنظور الخطي تماما، وإلا تحول عمله إلى علم الهندسة، ولأن حسن التلوين لا يرتبط بقاعدة معينة، بقدر ما يرتبط بكيفية خاصة في رؤية وتصور الفروق والدرجات اللونية التي تخضع لخيال الفنان وقدرته على الابتكار. وبحكم إضفاء هذا الطابع الذاتي على الألوان، فإن الفنان يرى عالمه وفق رؤيته للعالم، ولهذا يمكن أن نميز بين الفنانين على أساس تناولهم للألوان

---

[297] Ibid: P. 848.

ومعالجتهم إياها في لوحاتهم[298].

التطور التاريخي لفن التصوير[*] Historical Development of Painting

إن أهمية دراسة التطور التاريخي للتصوير، تكمن في أنه يتيح لنا فرصة دراسة الأعمال الفنية دراسة عميقة، ويمكن عن طريقه فهم المقصود من مضمون فن التصوير، وإعداد المواد، ومراحل التصميم، لأنها تتبدى في تاريخ الفن بشكل

---

(298) Ibid: P. 849.

(*) يرى هيجل أنه لا يمكن دراسة التطور التاريخي لفن التصـوير دراسة نظرية بمعزل عن الأعمال الفنية الحقيقية التي تجسد وتشـخص هذه الدراسة، ولهذا فإن رؤية هيجل لن تكون كاملة إلا إذا كان المـرء مطلعا على اللوحات والأعمال الفنية التي يشير إليهـا، وكنـت أود أن أضيف هذه اللوحات إلى هذه الدراسة، ولكنني سأكتفي بذكر المراجـع المختلفة التي تحوي هذه اللوحات التي يشير إليها هيجل، لمـن يريـد الاستزادة والاستفادة من أحاديث هيجل عن فن التصوير.

See: Hegel: OP. cit., P. 869.

عيني، ولا يتوقف هيجل عند المراحل المختلفة لتطور فن التصوير، وإنما يكتفي بالإشارة إلى ثلاث صور رئيسية هي: الرسم (التصوير) البيزنطي، والتصوير الإيطالي، والتصوير الهولندي والألماني.

التصوير البيزنطي Byzantine Painting

ورث التصوير البيزنطي المهارة الفنية التي صاغها الإغريق، ولهذا بقي هذا التصوير تقليديا في شكل الوجوه، ونمطيا في الأشخاص وأشكال التعبير، كما أن التجسيم بواسطة النور والظل وانصهارها لم يبلغ شأنًا مرموقًا في التصوير البيزنطي، لذلك لم يتطور المنظور الخطي لدى البيزنطيين، ولم يتطور أيضا فن تشكيل المجموعات الحية، وذلك لأن التصوير البيزنطي حرص على تصوير نماذج مسبقة ثابتة، وتقيد بأنماط تعبير متوارثة، ولهذا تحول التصوير البيزنطي إلى مجرد حرفة غريبة عن الحياة

والروح وانتشرت صور الرسم البيزنطي في إيطاليا(**).

التصوير الإيطالي Italian Painting

يقدم التصوير الإيطالي طابعا آخر من الفن، لأنه قدم المضمون الديني المقتبس من العهدين القديم والجديد، ومن حياة الشهداء والقديسين، واقتبس موضوعاته أيضا من الميثولوجيا الإغريقية، لكنه نادرا ما كان يصور نماذج من التاريخ القومي أو الحياة اليومية، كما كان يفعل الفن الهولندي، الذي استمد روعته من تصوير مشاهد الحياة الواقعية، وأهم إسهامات التصوير الإيطالي تتضح في تصميماته والإعداد الفني للموضوعات الدينية الذي يتمثل في إدخال الواقع الحي للحياة الروحية والجسمية إلى موضوعات

(**) استشهد هيجل بفقرات طويلة من كتاب فون رموهر Rumohr أبحاث إيطالية للتدليل على صحة آرائه.

See: Hegel: OP. cit., P 872.

الفن. ويقول هيجل: إن التصوير الإيطالي يذكرنا بالموسيقى الإيطالية الآلية التي يصور كلاهما نغم النفس المحبة[299].
والطابع الروحي العميق الذي نجده في التصوير الإيطالي والموسيقى الإيطالية نجده أيضا في الشعر الإيطالي في المقطوعات الثلاثية ترزاريما Terza – Rima والكانزونات Conzone [300] والسونتيات Sonnets [301] (١٣٠٤ – ١٣٧٤)، ولدى دانتي Dante (١٢٦٥ – ١٣٢١) فالمضمون واحد في كل الفنون الثلاثة، والتصوير الإيطالي لم يصل إلى هذا دفعة واحدة، وإنما مر بمراحل عديدة، فبعد الرسم

---

(299) ويقول هوراس أيضا في تشبيه التصوير بالشعر: الشعر يشبه التصوير.

Horace: Ars Poetica "Poetry is Like Painting".

(300) الكانزون Canzone في الإيطاليـة هـي قصـيدة غنائيـة صغيرة.

(301) السونتيات Sonnets من الإيطالية، ومفردها سونتيو: وهي قطعة شعرية من أربعة عشر بيتًا من الوزن الإسكندراني، مؤلفة مـن رباعيتين وثلاثيتين، وقوافيها ذات قواعد خاصة وثابتة.

البيزنطي تخلى الإيطاليون عن الطراز الحرفي في التصوير الذي أشاعه البيزنطيون، وظهر الابتكار في أعمالهم، ولكن لأن الموضوعات التي يتحركون فيها محدودة، فكانوا يركزون على إبراز سمات الوقار والعظمة الدينية فقط. ويعبر عن المرحلة الأولى دوشيو Duccio (١٢٦٠ – ١٣١٩) الذي كان له أثر كبير في التحرر من التقاليد البيزنطية في فن التصوير أما الاستقلال عن الفن الإغريقي فقد حققه جيوتو Giotto (١٢٦٦ – ١٣٣٧)، الذي يعتبر رائد فن التصوير الحديث، فقد عدل بخط تحضير الألوان الذي كان معمولا به في عصره، كما عدل نمط التصميم والتنفيذ، واختار موضوعات جديدة، ولذلك يعتبر جيوتو هو الذي وجه التصوير نحو الحاضر والواقعي[302]، واختفى من أعمال هذه المرحلة من التصوير الإيطالي ذلك الجلال القدسي الذي كان يهيمن على الطور السابق من فن التصوير، وبدأت تظهر الموضوعات الدنيوية إلى جانب

---

(302) Ibid: PP. 875 – 876.

الموضوعات الدينية.

وهكذا استيقظ حب المناظر الطبيعية كخلفية للوحات، وكذلك المناظر العامة للمدن والكنائس والقصور، وبدأت الصور الشخصية تحتل مكانًا بارزا في اللوحات التي تمثل أوضاعا ومواقف دينية، وصار الفنانون يستخدمون بمزيد من الحرية سمات الحياة العائلية والمدنية في لوحاتهم، وحدث تصالح بين الروحي والخارجي، وأصبحت مهمة الفنان هي تحقيق التوافق والتناغم بين الجوانب الداخلية العميقة لتدين النفس ووقارها مع حس الحياة الحاضرة للأشخاص والأشكال، ومن أفضل من حقق هذا في أعماله هو ليوناردو دافنشي، فهو الذي تفوق على جميع المتقدمين عليه في دراسة الجسم والنفس البشريين، وكذلك رفائيل Raphael [303].

الرسم الهولندي والألمـاني Flemish and German Painting

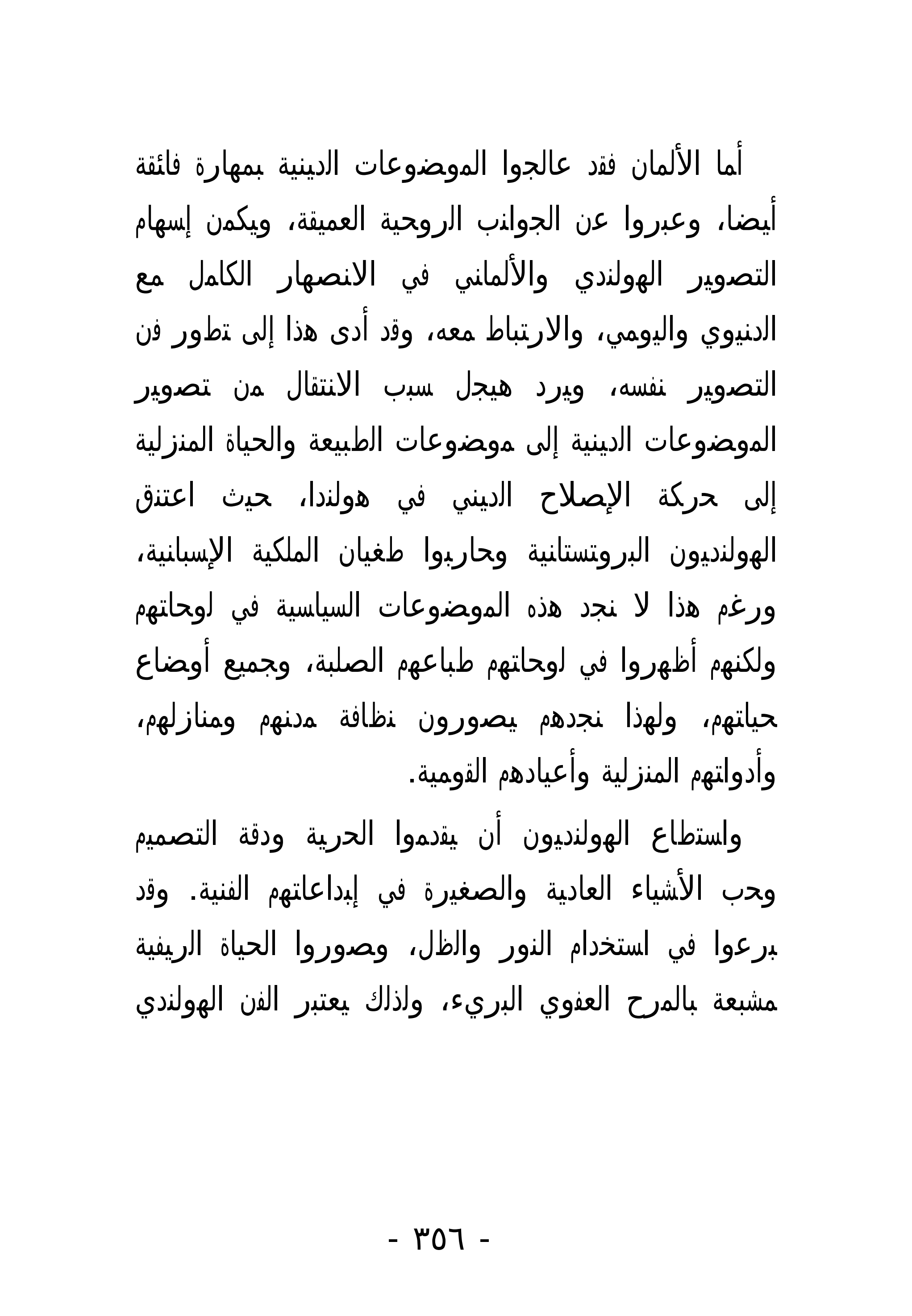
---

(303) Ibid: P. 881.

يجمع هيجل التصوير الهولندي والألماني، لأنه يرى أن هناك صلة قربى قائمة بينهما، وأنهما استطاعا أن يتحررا من الأشكال الفنية الجاهزة والنمطية، وأن الألمان والهولنديين تمكنوا من بلوغ التصالح الديني الذي يقوم على التوفيق بين متطلبات الكنيسة ورسالة الفن الدينية، وبين مبدأ الجمال الحر الذي كان وراء إبداعهم لتلك اللوحات الفنية. ومن أهم المصورين الهولنديين نجد فان آيك وبان آيك Eyck اللذان يعدان اليوم مبتكري التصوير الزيتي، أو على الأقل هما المصوران اللذان جودا تلك الطريقة بمنتهى الدقة، وظهرت قدرتهما في رسم الخطوط، وتمثيل الأوضاع والشخصيات، والتمييز بين الداخلي والخارجي، وفي إشراق الألوان وحرارتها وتناغمها، ولكن إذا قارنا بين التصوير الهولندي والتصوير الإيطالي، سنجد أن الجانب الديني والروحي أعمق لدى الإيطاليين منه لدى الهولنديين، لأن الهولنديين اهتموا بتمثيل شئون الحياة اليومية[304].

---

(304) Ibid: P. 883.



أما الألمان فقد عالجوا الموضوعات الدينية بمهارة فائقة أيضا، وعبروا عن الجوانب الروحية العميقة، ويكمن إسهام التصوير الهولندي والألماني في الانصهار الكامل مع الدنيوي واليومي، والارتباط معه، وقد أدى هذا إلى تطور فن التصوير نفسه، ويرد هيجل سبب الانتقال من تصوير الموضوعات الدينية إلى موضوعات الطبيعة والحياة المنزلية إلى حركة الإصلاح الديني في هولندا، حيث اعتنق الهولنديون البروتستانية وحاربوا طغيان الملكية الإسبانية، ورغم هذا لا نجد هذه الموضوعات السياسية في لوحاتهم ولكنهم أظهروا في لوحاتهم طباعهم الصلبة، وجميع أوضاع حياتهم، ولهذا نجدهم يصورون نظافة مدنهم ومنازلهم، وأدواتهم المنزلية وأعيادهم القومية.

واستطاع الهولنديون أن يقدموا الحرية ودقة التصميم وحب الأشياء العادية والصغيرة في إبداعاتهم الفنية. وقد برعوا في استخدام النور والظل، وصوروا الحياة الريفية مشبعة بالمرح العفوي البريء، ولذلك يعتبر الفن الهولندي

أفضل وسيلة لمعرفة الإنسان والطبيعة والإنسانية، لأن الفنان الهولندي كان على معرفة عميقة بهما[305].

ب) الموسيقى Music:

إن الموسيقى فن ذو طبيعة خاصة، تجعله أبعد الفنون عن قبول التعريفات والأوصاف ذات الطابع العام، ومضمونها الروحي هو حركات عالم العواطف وأحداثه، بمعنى أنه ترديد للذاتية، ولهذا فهي أقرب للإبهام واللاتعين، وليس هناك على الدوام تطابق بين التنويعات الموسيقية وتنويعات عاطفية محددة، أو تمثل بعينه أو فكرة[306]، ولذلك فالقيمة أي الفكرة الموسيقية هي أساس العمل الموسيقي، "وهي أصغر شكل لحني يمكن إدراكه، وهي عبارة عن وحدة أو خلية لحنية توحي بمدلول معين، ثم تنمو وتتكاثر بفضل القوة الدافعة

---

(305) Ibid: P. 885.

(306) Hegel: Aethetics, Vol. II, P. 891.

الكامنة فيها[307]، ووظيفة الموسيقى كفن هي توصيل الحياة الباطنية الداخلية، وتساعد في تمثيل ما هو ذاتي، وتحويل الموضوعي إلى ذاتي، بمعنى أن الموسيقى لا تفعل مثل الفنون التشكيلية التي تختار نمط التعبير الخارجي لتعبر به عن ذاتها، وتجعل النمط الخارجي للفن قائم بحرية واستقلال، بل إن الموسيقى تجرد الخارج – أي الأداة التي يستخدمها الفنان – من كل طابع موضوعي[308] ولقد بينت كيف أن التصوير يختزل أبعاد النحت المكانية، وهي الطول والعرض والثقل والعمق إلى السطح وحده، والموسيقى قد نشأت من إلغاء المكان، فالمكان في الفنون التشكيلية ساكن، والجسم حين يهتز يتحرك، ومن هذه الحركة يغير مكانه ويرتد إلى حالته السابقة، وهذا الاهتزاز ينتج الصوت وهو مادة الموسيقى[309]. وبواسطة الصوت تنفصل

---

(307) عزيز الشوان: الموسيقى – تعبير نغمـي ومنطـق الهيئـة المصرية للكتاب، القاهرة ١٩٨٦ ص ٤٤.

(308) Hegel: OP. cit., P. 889.

(309) Ibid: P. 889.

الموسيقى عن المكان القابل للإدراك الحسي، وتحتاج إلى عضو آخر غير البصر وهو عضو السمع لتوصيل إبداعها، ويعتقد هيجل أن السمع ليس من الحواس العملية، وإنما من الحواس النظرية التي تتسم بطابع فكري أكثر من البصر، وهذا يعني أنه "ينبئنا، مثل أرسطو بأن الأنغام أقدر من الألوان، وأن السمع أكثر مثالية من الإبصار، إذ أنه في الأنغام الموسيقية يتردد ويتجاوب النطاق الكامل لمشاعرنا وانفعالاتنا، التي لا يكون موضوعها قد تحدد بعد[310]، ويدلل هيجل على ذلك بأن البصر يدرك الحسي، ويستمر في إدراكه، بينما السمع لا يدرك الهيئة المادية الهادئة للأشياء، وإنما يلغي المكان، ويمكن إلغاء المكان مرة ثانية عن طريق الاهتزاز، وعن طريق هذا النفي المزدوج Double

---

[310] جوليوس بورتنوي: الفيلسوف وفن الموسيقى ترجمة د. فؤاد زكريا، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة ١٩٧٤، ص ٢٣٩.

Negative المرتبط بالصوت[311]، يصبح الصوت يعبر عن الحياة الداخلية ولا يرتبط بالأشياء المادية الجسمانية المرتبطة بالمكان ويتم نفي المكان عن طريق الأذن، وعن طريق الاهتزاز الذي يحدث الصوت[312]. ولذلك تعبر الموسيقى عن الحياة الداخلية، وإذا تساءلنا عن طبيعة الحياة الداخلية التي يمكن أن تنقلها الموسيقى، وتكون مطابقة للصوت، فيمكن القول إنه إذا نظرنا للصوت بشكل موضوعي، سنجد أن الصوت من طبيعة مجردة Abstract على عكس الحجر أو اللون وهي مواد الفنون التشكيلية، فهي ذات طابع تشخيصي، لأنه يمكن عن طريقها تقليد ما هو موجود في الطبيعة، ولهذا فإن موضوعات الفنون التشكيلية مستمدة من الواقع، بينما موضوعات الموسيقى مستمدة من الحياة الداخلية

---

(311) تحدث هيجل أيضا عن عملية نفي المكان Negativing of Space في كتابه فلسـفة الطبيعـة Philosophy of Nature فقـرة ٢٥٧.

(312) Hegel: Aesthetics, P. 890.

الذاتية المجردة[313] ولذلك يقول هيجل: "إن المهمة الرئيسية للموسيقى ليست إعادة تكرار الصوت، أو تصوير العالم الموضوعي نفسه، ولكن في نهج معاكس تماما، إنها تصور حركات النفس العميقة، والشخصية وتبرز روحها الواعية"[314].

صحيح أن الفن التشكيلي يستطيع أن يعبر عن الحياة الداخلية والصراعات التي تعصف بالنفس، ولكننا نلاحظ أن الإنسان في الفن التشكيلي يتأمل هذه الإبداعات من الخارج، وتحتفظ اللوحة بالاستقلال والتمايز، ولكن هذا التمايز لا يوجد في الموسيقى، لأن مضمونها هو الذاتي نفسه[*]، فهي لا تدل على مكان وإنما تدل على الحياة الداخلية[315]، وعلى الرغم من أن الصوت ذو طبيعة ظاهرية خارجية،

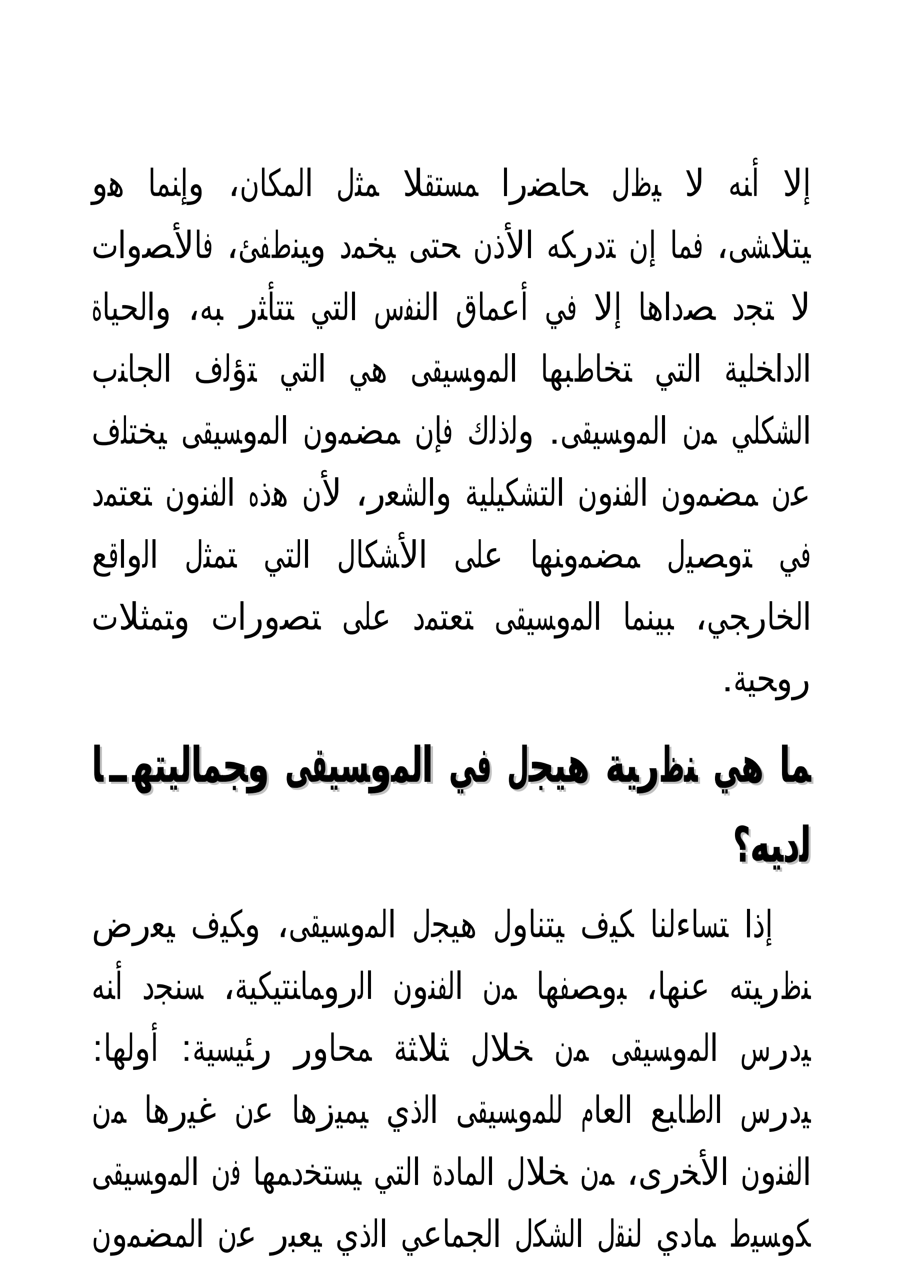
---

(313) Ibid: P. 891.

(314) Ibid: PP. 891 – 892.

(*) Its Content is What is Subjective in itself.

(315) Ibid: P. 891.



إلا أنه لا يظل حاضرا مستقلا مثل المكان، وإنما هو يتلاشى، فما إن تدركه الأذن حتى يخمد وينطفئ، فالأصوات لا تجد صداها إلا في أعماق النفس التي تتأثر به، والحياة الداخلية التي تخاطبها الموسيقى هي التي تؤلف الجانب الشكلي من الموسيقى. ولذلك فإن مضمون الموسيقى يختلف عن مضمون الفنون التشكيلية والشعر، لأن هذه الفنون تعتمد في توصيل مضمونها على الأشكال التي تمثل الواقع الخارجي، بينما الموسيقى تعتمد على تصورات وتمثلات روحية.

ما هي نظرية هيجل في الموسيقى وجماليتها لديه؟

إذا تساءلنا كيف يتناول هيجل الموسيقى، وكيف يعرض نظريته عنها، بوصفها من الفنون الرومانتيكية، سنجد أنه يدرس الموسيقى من خلال ثلاثة محاور رئيسية: أولها: يدرس الطابع العام للموسيقى الذي يميزها عن غيرها من الفنون الأخرى، من خلال المادة التي يستخدمها فن الموسيقى كوسيط مادي لنقل الشكل الجماعي الذي يعبر عن المضمون

الروحي وهو الصوت ومدى تأثيره. وثانيهما: يقدم هيجل الفروق الخاصة بين الأصوات الموسيقية Musical Notes وتشكيلاتها Figurations من زاوية صيرورتها، وتطورها في الزمن، ومن زاوية شدتها النوعية الفعلية Temporal Duration [316] أو ما نطلق عليه الدوام الزمني المؤقت، وثالثها: يدرس هيجل العلاقة بين الموسيقى والمضمون Content الذي تعبر عنه، سواء كان هذه المضمون عواطف أو انطباعات وكيف تنقل الموسيقى هذا المضمون[*].

---

[316] Ibid: PP. 892 – 893.

[*] ورغم عمق التحليل الذي يقدمه هيجل عن الموسـيقى، إلا أنـه يعتذر عن خبرته المحدودة بهذا المجال، انظر ص ٨٩٣ من الترجمـة الإنجليزية، ورغم أنه يستند في تحليله إلى معرفة عميقـة بالموسـيقى ومصطلحاتها الفنية، إلا أنه يرى أن النقـاد والموسـيقيين المحتـرفين Practising Musicians هم وحدهم الذين يقدمون حديثًا عميقًـا فـي هذا المجال، لأنهم يمتلكون معرفة دقيقة بقواعـد التـأليف الموسـيقي ولديهم تمرس طويل بالأعمال الموسيقية (انظر هيجل ص ٩٣٠ مـن الترجمة الإنجليزية).

يبين هيجل الطابع العام للموسيقى من خلال المقارنة بين الموسيقى والفنون الأخرى فيشير إلى بعض السمات المتشابهة والمختلفة بين العمارة والنحت والموسيقى، فالسمات المتشابهة بين العمارة والنحت والموسيقى تقوم على أساس علاقات ونسب كمية(*) بمعنى أن العمارة والنحت تخضع لنسب رياضية للعلاقة بين الأجزاء في العمل الفني، ويتضح هذا بشكل جلي في الأبنية المعمارية التي تقوم على التوازي والتماثل والتناغم، والبناء الموسيقي – في أي قطعة موسيقية – يخضع – أيضا – إلى علاقات التماثل والتوازي التي تعتمد على نسب رياضية. هذا من ناحية التشابه، أما من ناحية الاختلاف، فإن النحت مثلا يعبر عن التطابق بين الداخل والشكل الخارجي، وهذا التطابق ليس موجودا في الموسيقى، لأن هيجل يرى أن الموسيقى من الفنون

(*) انظر حول تفصيل هذه النقطة دراسة د. فؤاد زكريا عن الإيقاع بين الحياة والفن، في كتابه "مع الموسيقى – ذكريات ودراسات" حيـث أوضح السمات المتشابهة في الإيقاع بين الموسيقى والشعر والعمـارة والفنون الأخرى، انظر ص ٦٦ – ٧٥.

الرومانتيكية التي ينفصل فيها الشكل عن المضمون، ولكن هذا الانفصال ليس موجودا في العمارة، وإنما الانفصال يتأتى من طبيعة الموضوعات التي يتناولها كل من العمارة والموسيقى، فالمضمون الروحي في العمارة – بوصفها فنًا رمزيا – يأخذ شكلا خارجيا في المكان كما يتصوره الخيال، بينما الموسيقى تنفي المكان وتعبر عن المضمون الروحي عن طريق تمثيل الشعور والعواطف في هيئة أصوات لحنية، والاختلاف بين الموسيقى والعمارة والنحت يتأتى من طبيعة المادة الوسيطة التي يصاغ منها العلاقات والنسب، ففي العمارة تستخدم المادة الثقيلة في المكان، بينما الموسيقى تتحرر من المكان، بمعنى أن العمارة تشيد أبنيتها الضخمة ذات الأشكال الرمزية عن طريق الإدراك الخارجي، بينما عالم الأصوات – السريع الزوال – يغوص إلى أعماق النفس عن طريق الأذن ويوقظ فيها مشاعر التعاطف[317].

وإذا كان هيجل يرى أن أبعد الفنون عن الموسيقى هو

---

(317) Hegel: OP. cit., P. 894.

النحت، فإن التصوير هو أقرب الفنون، فعلى الرغم من أن النحت والتصوير يخضعان إلى سمة مشتركة بينهما، وهي أن كلا منهما يرتكز إلى أشكال طبيعية خارجية، في تصوير المضمون الذي تعبران عنه، فالنحات، والمصور، يقومان بإضفاء الطابع الروحي Spiritual على الأشكال الطبيعية حتى يجعلا كلا من المضمون والشكل ينصهران في وحدة واحدة. بينما نلاحظ أن الموسيقي – يختلف عن المصور والنحات – إذ لا يرتكز إلى الواقع الخارجي، وإنما يبني عمله الموسيقي على أساس الحياة الداخلية، فهو لا يرجع إلى الخارج، وإنما يعود إلى حريته الداخلية[318] والموسيقى تمثل أعلى درجات التحرر، لأن الموسيقي لا يتقيد بأي شيء، ويقوم علمه على التآلف بين الأصوات، أو إقامة علاقات بينها على أساس التعارض والتماثل والتعاقب، فالتكنيك في العمل الموسيقي يجعل من الحرية هي أساس عمل الموسيقار، فهو يستلهم إرادته الذاتية الحسية،

---

(318) Ibid: P. 895.

فينتقل من نقطة إلى أخرى، أو تقييد نغمة أو إطلاقها من جديد، بينما هذا ليس متاحا في فن النحت وفن التصوير، ولهذا يستفيد المصور والنحات – في عملهما الفني – من دراسة الطبيعة، بينما الموسيقى لا تستفيد من دراسة الطبيعة والأصوات الخارجية، لأنها تعرف أشكالا موجودة خارج نطاقها تعتمد عليها[319]. أما عن علاقة الموسيقى بالشعر، فيوضح هيجل أن هناك صلة وثيقة بينهما، على أساس أن كليهما يستخدم وسيلة حسية واحدة هي الصوت، وهما يعتمدان في بنائهما على الوزن أيضا، ولكن كلا منهما يختلف عن الآخر في طريقة التعامل مع الأصوات ونمط التعبير. فالأصوات في الشعر لا تصدر عن آلات اخترعها الفن، وإنما تصدر عن عضو النطق البشري فيتحول الصوت من صوت في ذاته، كما هو الحال في الموسيقى، إلى محض علامات لفظية تكمن قيمتها في التمثلات والتصورات التي تشير إليها، كما هو الحال في فن التصوير[320]، فاللون مثل

---

(319) Ibid: P. 897.

(320) Ibid: P. 898.

الكلمة مستقل عن الروحي، ولا يشكل اللون أو الكلمة في الشعر وحدهما العمل الفني، فالشكل وتعبيره هو الذي يضفي الدلالة والإيقاع على اللون أو الكلمة[321]. فالموسيقى تختلف عن الشعر في أنها تتخذ من الصوت من حيث هو غاية في ذاته، وتتخذ من عنصر التأليف الشكل والبناء في العمل الفني، ولذلك تنفصل الموسيقى عن المضمون الواضح وتستمد مضمونها من الداخل inner [322] وعلى الرغم من استقلال الموسيقى عن الشعر إلا أنها كثيرا ما تقترن به، لا سيما في الأعمال الموسيقية ذات الطابع الغنائي والدرامي، ويرى هيجل أن غلبة الشعر على الموسيقى، أو الموسيقى على الشعر في الأعمال التي تجمع بينهما، من شأنه أن يضر بالفنين معا، لأن النص الشعري هو عمل مستقل، ينتظر من الموسيقى أن تسانده كما يظهر في الأعمال التي تجمع بينهما،

---

(321) Ibid: P. 899.

(322) Ibid: P. 899.

كما في الأشعار الأوبرالية، والليدات Leider [*] ونصوص الأورتوريو Ortaorios [**] وهذا يجعل الموسيقى تقوم بدور ثانوي، ويقيد حرية الموسيقى ويربطها بالنص، وكذلك النص الموسيقي الجيد يجعل من النص الشعري الذي يصاحبه مجرد عواطف سطحية وتمثيلات عامة للغاية، ولذلك فالمستمع للأوبرات الإيطالية مثلا، تستوعبه الموسيقى، وينسى النص المصاحب[323] كما هو الحال في السيمفونية التاسعة لبيتهوفن التي تحتوي على أنشودة الفرح لشيلر Schiller باللغة الألمانية، وكثير من شعوب العالم يستغرقه النص الموسيقي، ولا يكون لفهم النص الشعري

---

[*] الليدات أو الليدة Leid: هي الأغنية الشعبية أو الدينية في البلاد الألمانية.

[**] الأوراتوريو: Oratorios كلمة إيطالية الأصل، يقصد بها العمل الموسيقي الذي يصاحبه الأناشيد وجوقة أوركسترا، وتصور موضوعات دينية أو دنيوية، ولكن بدون تمثيل، ومن نماذجها أوراتوريو الخلاق لهايدن.

[323] Ibid: P. 900.

المصاحب أي دور في فهم العمل الموسيقي واستيعابه. ويرى هيجل أن هذه الأعمال الموسيقية التي يصاحبها الشعر، لا تأخذ من الشعر إلا المضمون العام للغاية مثلما يقتبس المصور موضوعات التاريخ المقدس لحياة المسيح، فهو يتخذ من الموضوع المضمون العام الذي يعرض من خلاله فهمه للتاريخ المقدس وتعبيره عنه[324].

يتبين مما سبق أن هيجل يتفق مع أفلاطون وأرسطو في أن الموسيقى هي لغة الشعور، وهذا الرأي شائع بين القدماء والمحدثين، وأصحاب الاتجاهات الرومانتيكية، والحقيقة أن القول بأن الموسيقى هي لغة الشعور أو الانفعال يعني ببساطة أن الموسيقى تتميز عن غيرها من الفنون بقدرتها عن التعبير عن العواطف والانفعالات، وقد يكون مرجع هذا إلى أن كل انفعال Emotion يكون حركة Motion، ارتفاع وهبوط، وهذا ما يحدث في العمل الموسيقي[325] ويطلق

---

(324) Ibid: P. 901.

(325) William Knight: The Philosophy of Beautiful, PP. 141 – 142.

هيجل على العاطفة والشعور مصطلح الحياة الداخلية Inner Life والحياة الداخلية هي الشكل الذي تستطيع الموسيقى عن طريقه التعبير عن مضمونها، والموسيقى حين تعبر عن المشاعر والعواطف، فإنها تضفي عليه طابعا كليا، فالموسيقى حين تعبر عن الألم أو الحزن أو الفرح فإنها لا ترتبط بحزن معين أو نوع منه، وإنما تعبر عن الفرح بشكل عام، ويمكن توضيح فكرة هيجل من خلال المثال التالي: إذا أراد الموسيقي أن يعبر عن الفرح، فهو لا يقصد فرحا خاصا بحالة جزئية أو موقف معين، مثل الفرح بعد الحزن، أو الفرح لتحقيق أمنية، وإنما يقصد الفرح بشكل عام. ولذلك فالموسيقى تختلف عن الشعر، عن ألفاظ اللغة هي علامات منطوقة، وتدل على تمثلات وأفكار ولا تعبر عن مضمون عام، بينما الموسيقى لا يقوم العقل بتحليلها، وإنما تنساب في داخل الإنسان، وتشف عن المعاني العامة، ويمكن القول إن الموسيقى تعبر عن المشاعر والعواطف عن طريق علاقات معينة بين الأصوات، ولذلك يقول هيجل "إن الموسيقى تتخطى حدود الجسم أو الشكل، لتئوب إلى نفسها، فهي لا تذوب في الشكل الخارجي

وتتلاشى فيه، بل يصبح الشكل هو الوسط الذي عن طريقه تعكس الروح كينونة ذاتها، وترد إلى ذاتها، بحيث يصبح هذا الارتداد هو الأساس"[326] وآهات النفس Interjections هي نقطة انطلاق التعبير الموسيقي، وتختلف الأصوات في الموسيقى عن الأصوات الموجودة في الواقع، لأن الأصوات – في الموسيقى – تتعرض لعملية تحضير طويل أكثر من تحضير المواد الوسيطة في فن التصوير والشعر، فالأصوات في الموسيقى – في حد ذاتها – تمثل كلية من الاختلافات التي قد تتلاقى أو تتعمق بحيث تنشأ عنها أشكال شتى من الائتلافات المباشرة والتعارضات الجوهرية، وبحيث تعبر هذه العلاقات بين الأصوات عن التعبير الحي عما هو موجود في الروح في حالة مضمون محدد، وقد عبر هيجل عن هذا بقوله: "إن الصوت لا يتجسد بشكل عيني ليؤلف أشكالا مكانية، وإنما يفرض نفسه في الموسيقى من خلال التنوع للعلاقات بين الأصوات، ولذلك تنتمي الموسيقى إلى

---

(326) Hegel: OP. cit., P. 903.

مضمار الزمن الفكري"[327].

تأثير الموسيقى: Effect of Music

إن المصدر الذي تستمد منه الموسيقى قدرتها على التأثير هو النفس الداخلية التي لا تنغمس في تأملات عقلية، والمقصود بالنفس هنا هو الحس الداخلي Inner Sensibility أي الإدراك المجرد للذات، ولذلك لا يتميز العمل الموسيقي بالاستقلال كما هو الحال في النحت، فالمتلقي لا يستوعب العمل الفني في النحت والتصوير إلا من خلال تأمل الذات للعمل الفني الخارجي، بمعنى أننا نحتفظ بقدر من الاستقلال والحرية – أمام اللوحة والتمثال، ولا يصل إلينا المضمون إلا عن طريق التأمل، لكن في الموسيقى فإن عنصر التعبير وهو الصوت لا يسعى وراء تكوين الصور والأشكال المكانية، وإنما يقوم بتوصيل حركاته إلى داخلية النفس العميقة، ولذلك لا يشعر الإنسان باستقلاله، وحريته أمام العمل الموسيقي، لأن موج الأصوات المتدفق

---

(327) Ibid: P. 904.

يحمله حيثما شاء[328]. ومن هذا المنظور، فإن الموسيقى تمارس تأثيرا كبيرا على الإنسان، يختلف باختلاف الاتجاه الذي آثرت الموسيقى أن تسلكه، ويمكن أن نوضح هذا بأن الموسيقى الحماسية يمكن أن تساعد في أن يدب الحماس في نفوس الجنود أثناء الحرب، ولذلك يسير الجنود على إيقاع الموسيقى، فيحدث تلاؤم بين الإيقاع الداخلي للموسيقى، مع إيقاع السير، بحيث نجد أن الذات تستغرق في شاغلها وتنسجم مع ما تفعله[329] وإذا تساءلنا عن سبب تأثير الموسيقى في الإنسان فإن هيجل يرى أن تأثير الموسيقى في النفس ينشأ من خلال العلاقة بين الحياة الداخلية وبين الزمن كما هو، فالذات الداخلية – بحكم طبيعتها – هي نفي Negative للمكان، لأن الأنا كائنة في الزمن، والزمن هو نمط كينونة الذات، وكذلك الصوت هو نفي للمكان أيضا[330]. وإذا كان العنصر الرئيسي للصوت الذي يحدد قيمته

---

(328) Ibid: P. 905.

(329) Ibid: P. 906.

(330) Ibid: P. 906.

الموسيقية هو الزمن، فإن زمن الصوت هو أيضا زمن الذات، وعلى هذا الأساس، فإن الصوت يدلف إلى الأنا، ويستحوذ عليها، ويحركها بقوة التعاقب الإيقاعي للحظات الزمن، وبعد ذلك تقوم تشكيلات الأصوات في العمل الموسيقي – من حيث هي تعبير عن المشاعر والعواطف – برفع انفعال الأنا إلى أعلى الدرجات، هذا هو السبب الأساسي الذي يفترضه هيجل لقوة التأثير الذي تمارسه الموسيقى على الإنسان[331]. ولكي تمارس الموسيقى تأثيرها الكامل، فلا يجب أن تكتفي بمجرد التعاقب المجرد للأصوات في الزمن، وإنما لابد من مضمون يوقظ في النفوس شعورا حيا، بحيث تكون الموسيقى عينها هي نفس هذا المضمون.

وإذا كان هيجل يقول بتأثير الموسيقى على الإنسان، فإنه لا يغالي في حجم هذا التأثير، وهو ينظر باستخفاف إلى

---

(331) Ibid: P. 907.

محاولة أورفيوس [*] Orpheus، وزعمه أن الأصوات وحركاتها تكفي لترويض الوحوش، ويرى هيجل أن الموسيقى قد تبث الشجاعة في نفوس الجنود، مثل نشيد Marseillaise الخاص بالثورة الفرنسية، ولكنها لا تستطيع أن تحطم وحدها أسوار الأعداء، كما حدث لأسوار أريحا، حيث تروي التوراة أن يشوع بن نون تمكن من إسقاط أسوار أريحا بقوة الأصوات الموسيقية، فالموسيقى في عصرنا الراهن يمكن أن تقدم مؤازرة ثانوية للجنود، ولكن ليس بالطبول والمزامير تتولد الشجاعة[332] والواقع أن التأثير الموسيقي لم يكن وقفًا على المحاولات التي أشار إليها هيجل، وإنما نجد أيضا ريتشارد فاجنر Wagner الموسيقار الألماني، كان يحلم بتغيير العالم عن طريق الموسيقى[*].

---

[*] ذكر في الأساطير الإغريقية، وهو شاعر منشد لـه دوره فـي الملحمة الهوميرية، وقيل إنه كان يروض الوحوش الكاسرة من خـلال العزف بمزماره، وذلك حين نزل العالم السفلي، بحثًا عن زوجته.

(332) Ibid: P. 908.

[*] د. فؤاد زكريا: ريتشارد فاجنر، المكتبة الثقافية، القاهرة.

ويرى هيجل أن الذاتية تلعب دورا كبيرا في نمط التأثير الذاتي للأصوات، لأن الأصوات ليس لها وجود موضوعي دائم، كما هو الحال في العمارة والنحت، ولذلك يحتاج العمل الموسيقي إلى تكرار دائم، لأن الأصوات لا تكاد تظهر حتى تختفي. ولكي تحدث الموسيقى تأثيرها، فلابد من وجود فنانين متمرسين اكتسبوا مهارة روحية، وتكنيكية في العزف، لأن المهارة الذاتية في العزف هي المركز الوحيد والمضمون للمتعة الموسيقية[333].

السمات الخاصة لوسائل التعبير الموسيقي

Particular Characteristics of Music's Mean of Expression

إن الصوت – وحده – خال من المضمون، ولهذا فهو يحتاج إلى معالجة فنية كيما يصبح تعبيرا عن حياة داخلية. فالأصوات بمفردها لا تؤلف عملا فنيا، ولكن لابد أن توجد

---

(333) Ibid: P. 909.

الأصوات في علاقات مختلفة مع الأصوات الأخرى، بحيث تشكل الوحدة الحية والعضوية بين الأصوات، وهي القاعدة الأساسية للموسيقى، وتقوم هذه الوحدة على المساواة والتفاوت Equality & Imquality، بمعنى أن الفنان لا يقدم الموسيقى من خلال علاقات ونسب كمية بين الأصوات فحسب، وإنما من خلال الشكل العقلي الذي يسيطر على الجانب الكمي في الموسيقى، فالتناسب Proportion الكمي لا يقدم الوحدة العضوية للعمل الموسيقي، لأنه لابد أن يستخدم الفنان هذه العلاقات الكمية لكي يعبر عن الحياة الداخلية، وإذا كانت الحرية هي معرفة الضرورة عند هيجل، فإن حرية الفنان الموسيقية مرتبطة بمدى معرفته للقوانين الضرورية للعلاقات القائمة بين الأصوات لأنها وسائله في التعبير[334] وهذه القوانين التي تعكس العلاقات والنسب الكمية بين الأصوات هي الزمن Time والوزن Bar والإيقاع Rhythm واللحن Melody. والفنان يكتب عمله

---

(334) Ibid: P. 911.

من خلال فهمه لهذه المفاهيم السابقة، فيعيد بناء العمل الموسيقي على أساس الوحدة أو الاختلاف بين الأصوات، ويتعامل الفنان مع الزمن العيني للأصوات، لأن لكل صوت منها نغما Tone محددا، وتشكل الاختلافات الصوتية في الأزمنة العينية لها العوامل الأساسية لتحديد العلاقة بين الأصوات سواء بالائتلاف أو التعارض Opposition أو التوسط Modulation [335].

الزمن، الوزن Bar، الإيقاع Rhythm:

إن عنصر الزمن في الموسيقى لا يقوم بنفس الدور الذي يقوم به المكان في الفنون التشكيلية، كالنحت والتصوير، حيث يقوم المكان بدور إيجابي، لأنه يحفظ لهذه الفنون بحق تمثيل الحركة للأجسام، بينما الزمن في الموسيقى هو عنصر خارجي سالب، لأن الزمن يقوم على إلغاء نقطة معينة من الزمن، واستبدالها بنقطة أخرى، ثم لا تلبث أن تلغى وتحل محلها نقطة أخرى، وهكذا، وفي تعاقب أنات أو لحظات

---

[335] Ibid: P. 912.

الزمن يمكن أن نضع الصوت في علاقة كمية مع الأصوات الأخر، لأن الزمن في الموسيقى يظهر بمظهر الجريان المطرد والدوام اللامتمايز. ولكن الموسيقى حين تتناول الزمن، لا تتركه على حالة اللاتعين واللاتمايز هذه، بل عليها أن تعطيه تعينًا واضحا، وأن تخضعه لوزن، بمعنى أن تنظم جريانه بحسب قواعد هذا الوزن وضوابطه.

وإذا تساءلنا لماذا تحتاج الموسيقى إلى هذه الأوزان؟ فقد عرفنا فيما سبق أن زمن الصوت هو زمن الحياة الداخلية للذات، ولكي يعبر الصوت عن العاطفة، والانفعال، فلابد أن يكون ترنيم أو تنغيم الزمن وفق الحياة الداخلية لكي يعبر عن الروح، فالأوزان الموسيقية هي التي تساعدنا في تحديد المضمون الروحي للموسيقى، فتقطيع الزمن الموسيقي، وتعيينه يعبر عن تذكر الأنا لذاته، واهتدائه لذاته، فيقطع هذا التعاقب اللامتعين لأنات أو لحظات الموسيقى. والصوت بدون الوزن يمكن أن يمتد إلى ما لا نهاية، بينما بالوزن يكون له بداية ونهاية محددة، وبالتالي يصبح له قيمة متعينة، ويقوم الوزن في الموسيقى بالوظيفة التي يؤديها التناظم Regularity في العمارة، لأن مختلف أجزاء الزمن تنصهر

لتؤلف وحدة يحقق فيها الأنا تطابقه مع ذاته، ووظيفة الزمن هي أن يقيم وحدة زمنية معينة تكون بمثابة المقياس والضابط لجريان الزمن، فحين تفصل مساحات متساوية بين أعمدة ذات ارتفاع واحد وسمك واحد، فإن هذه المساحات تكون على أساس التماثل في فن العمارة، وفي الموسيقى، فإن الوزن تعيين ثابت، وتكرار أحادي الشكل، وفي أحادية الشكل يلتقي الوعي بذاته، ويكون في حالة واحدة، لأن الأنا تشعر أن الوزن يسير وفق الإيقاع الداخلي للذات[336]. وهنا يمكن أن نميز بين الوزن في الموسيقى والتناظم Regularity في العمارة على الرغم من أن وظيفتهما واحدة، فالنسب الكمية التي تستخدمها العمارة هي نسب رياضية كاملة، لا يمكن أن تستخدم كما هي في الطبيعة، لأن هذا التطابق المجرد بين حركات الأشياء في الطبيعة ليس موجودا، لأن الأجرام السماوية لا تتقيد في حركاتها بوزن أحادي الشكل، فلا تقطع مسافة ما في فترة زمنية واحدة بينما – في الموسيقى – عن

---

(336) Ibid: P. 915.

طريق الوزن، فإن الأنا يدرك هويته الواحدة، من خلال إدراكه لتعدد الأصوات، فالفنان هو الذي يعطي للوزن الموسيقي تعينه الخاص[337]. وحين تصاحب الموسيقى الشعر، تقوم علاقة أساسية بين إيقاعها وإيقاعه، بمعنى أن شدة Stress الوزن الموسيقي لا يجوز أن تتعارض مع شدة البحر الشعري، ولابد أن تتطابق المقاطع الطويلة Longer Syllables في الشعر مع مدة الأصوات في الموسيقى، والمقاطع القصيرة Short Syllables مع العلاقات الأقصر، بحيث تتقابل المقاطع الشعرية مع العلامات الموسيقية[*]

---

[337] Ibid: P. 916.

[*] يشير هيجل إلى تقسيم الوزن بحسب شفع Even أو وتر Odd الأجزاء المتساوية التي تتكرر (The Even.. or odd number of the repeated equal parts) فالوزن الشفعي هو العـدد الزوجـي ويشبه الأوزان الرباعية، والوتري هو الأوزان الفردية مثل الثلاثيـة، ويرى هيجل أنه مع تزايد التغيرات وتنوعها في العمل الموسيقي، فإنه لابد أن تفرض تقسيمات الوزن الرئيسية كقاعدة للتطبيق الفعلي، ويـتم هذا بواسطة الإيقاع الذي يضفي على الوزن الحركـة والحيـاة التـي يفتقدها، ولذلك نشعر بالشدة على بعض أجزاء الوزن، وبفضـل هـذا

=

وعلى الرغم من هذا التقابل بين الشعر والموسيقى، فإن التطابق لا يكون تاما دائما، لأن الموسيقى كثيرا ما تحتاج إلى حرية أكبر في مدة المقاطع الطويلة وتقسيمها إلى مقاطع أكثر تنوعا.

ويميز هيجل بين اللحن Melody وإيقاع الوزن، لأن اللحن أكثر حيوية من الوزن، وفيه تنعم الموسيقى بحرية أكبر من حرية الشعر، بل وأكبر منها. والحرية التي يتيحها اللحن للنص الموسيقي تتضح في أن اللحن قد لا يبدأ مع بداية الوزن أو ينتهي مع نهايته، بل من الممكن بشكل عام

=

التشديد أو التخفيف يصير لكل ضرب وزن إيقاعي خاص يتفق بدقة مع نمط تقسيم هذا الضرب، ويذكر هيجل مثالا على ذلك، الـوزن ٤ / ٤، وهو وزن تهيمن عليه الأعداد الشـفعية Even، ولـه شـدة Stress مزدوجة، واحدة على الربع الأول وأخرى أضعف على الربع الثالـث، وبسبب هذا التشديد نسمي الأجـزاء ذات التشـديد الأقـوى بالسـليمة Strong والتي تشديدها ضعيف بالمعتلـة Weak. See: Hegel: OP. cit., PP. 916 – 917

أن يتحرر إلى حد أن تتقابل الشدة Stress الرئيسية في اللحن مع التضعيف الموجود في الوزن، وحين يتقيد اللحن في إيقاعاته وفي أجزائه جميعا بإيقاع الوزن، فإنه يصبح عديم التعبير، ويصبح العمل الموسيقي عملا باهتًا يعوزه الابتكار. ولذلك يرى هيجل أن الموسيقى الإيطالية أكثر حرية، لأنها لا تجعل اللحن يتقيد بالوزن تقيدا تاما، وإنما تضمن الإيقاع حركات متنوعة، وبذلك توفر للنغم انسيابا أكثر حرية، بينما الموسيقى الألمانية تتقيد بالوزن، مما يعوق تدفق اللحن تدفقًا حرا، ويظهر هذا في تقيد الأغاني الألمانية بالإيقاع الإيامبي Iambic Rhythm وفيه يعتمد الفنان في لحنه على تلك الفروق بين الطول والقصر، عن طريق إعطائه نغمة Tone أكثر ارتفاعا من تلك التي تعطى للمقطع العروضي القصير[338]. وفي هذا الجزء يعلن هيجل عن إعجابه بموسيقى هاندل Handel (١٦٨٥ – ١٧٥٩) رغم أن ألحانه مقيدة بالإيقاع الإيامبي، ولهذا يستغرب الشعب

---

(338) Ibid: PP. 918 – 919.

الإيطالي موسيقاه.

التناغم Harmony:

التناغم هو العنصر الهام في الموسيقي الذي يتحرر العمل الفني عن طريقه من الأساس المجرد للوزن والإيقاع، ويتحول إلى موسيقى عينية تسيطر عليها قوانين التناغم. والتناغم في الموسيقى يعبر عن ثلاثة مستويات متداخلة في العمل الفني، أولهما: إذا كانت الموسيقى تنتج من خلال الآلات الموسيقية، فإن هذه الآلات – نفسها – رغم اختلافها، تقدم لنا إنتاجا متكاملا ينطوي على مجموعة واسعة من الأصوات المختلفة التي تعبر عن التناغم[339]. وثانيهما: أن التناغم والانسجام بين الآلات بعضها مع بعض، وبين الحناجر البشرية، ويرتكز إلى نسب كمية تتيح لكل آلة وللحنجرة البشرية الإمكانية لكي تنتج بقدر متفاوت من الكمال، بحيث يؤدي هذا إلى التناغم الكلي العام في العمل الفني. وثالثها: أن التناغم يظهر من خلال فهمنا للموسيقى

---

(339) Ibid: P. 919.

بأنها لا تتألف من فواصل زمنية منعزلة، أو من مجموعة مجردة من الأصوات المتمايزة وإنما التناغم يظهر من خلال العلاقة الكلية للأصوات التي تستوعب التوافق والتعارض والتوسط، وهذه التغيرات هي التي تشكل الأساس الضروري لكل ما هو موسيقي[340] ويشرح هيجل المستويات الثلاثة للتناغم في العمل الموسيقي بأشكال مختلفة، فهو يرى أن التناغم بين الآلات الموسيقية يستند إلى أن هناك ترتيبا هرميا بين الآلات الموسيقية بمعنى أن هناك آلات موسيقية تقدم لنا اتجاها خطيا للأصوات، وهي موسيقى الآلات الوترية Strings [*] ويرى هيجل أن هذه الآلات هي التي تلعب الدور الجوهري في العمل الموسيقي، بينما لا تلعب الآلات المسطحة مثل الطبل Bass – Drum والدف Side – Drum سوى دور ثانوي، ويرجع سبب تفضيله للآلات

---

[340] Ibid: P. 920.

[*] الآلات الوترية هي الكمان Violon والفيولا Viola، الفيولونسيل Violencello، والكونترابـاص Double – Bass، انظـر صـالح عبدون: الثقافة الموسيقية الألف كتاب، القاهرة ١٩٥٦، ص ٥٨ – ٦٢.

الأولى، إلى أن الآلات الوترية تعبر عن الحياة الداخلية ببساطة، لأن أصواتها تصدر عن اهتزاز طولي للأصوات، بينما الآلات الأخرى ينتج صوتها عن اهتزاز صادر عن أسطح عريضة أو مستديرة. أما عن مكان الحنجرة البشرية بين النوعين السابقين، فإن الحنجرة البشرية تجمع بين الآلات الوترية والنفخية، ولهذا فإن تأثيرها في النفس وتعبيرها عن الحياة الداخلية مشابه للآلات الوترية والنفخية، ويرى هيجل أن للحنجرة البشرية نغما خاصا يجعل منها آلة خاصة تتكيف مع جميع الآلات الموسيقية، وتؤلف مع كل آلة طاقما مدهش الجمال، والشعب الإيطالي من الشعوب التي حرصت على استخدام الحنجرة البشرية استخداما متنوعا ومتمايزا في الأعمال الموسيقية، ويرجع هذا إلى إدراكهم لأبعاد الصوت البشري وجمالياته، ويظهر هذا في الأوبرا الإيطالية[341]، ورغم تصنيف هيجل للآلات الموسيقية إلى نوعين، إلا أنه يرى أن لكل آلة موسيقية طابعها الخاص بها، الذي قد

---

(341) Hegel: OP. cit., P. 922.

لا يتمشى مع خصوصية آلة أخرى، ولذلك على الفنان الموسيقي أن يكون على دراية كاملة وخبرة عميقة بالإمكانات النوعية لكل آلة موسيقية، ومن الذين كانوا على وعي كامل باستخدام الآلات الموسيقية موزارت [**] الذي كان بارعا في فن اختيار الآلات وتنويعها وتوزيعها على نحو حي وواضح، وقد عبر هيجل عن إعجابه بموزارت حين قال عن موسيقاه: إنها بالنسبة لي حفل موسيقى درامي، ونوع من الحوار بينه وبين الآلات الموسيقية[342].

أما المستوى الآخر للتناغم في الموسيقى، فينشأ من وضوح الأصوات، وعلاقاتها بالأصوات الأخرى، وهذا الوضوح يرتكز في جانبه الطبيعي إلى اختلافات كمية ونسب عددية وقد أوضح هذه القضية من قبل فيثاغورس حين أشار

[**] فولفانج أماديوس موزارت Mozart موسيقار نمساوي (١٧٥٦ – ١٧٩١) من أهم أعماله "الناي المسحور"، "زواج فيجارو"، هذا بالإضافة إلى ٤١ سيمفونية وكونشرتات لجميع الآلات الموسيقية، وقد تأثر بموسيقاه كير كجارد.

[342] Hegel: OP. cit., P. 923.

إلى أن الوترين المتعادلين في درجة توترهما والمختلفين طوليا، يصوران في تفاعل زمني واحد عددين مختلفين من الاهتزازات، وبهذا الاختلاف بين العددين، وبعلاقاتهما، يمكن أن يحدث اختلاف شتى الأصوات وعلاقاتها من حيث الارتفاع والانخفاض(343) ولكننا حين نستمتع بالأعمال الفنية الموسيقية، لا نحتاج إلى معرفة التناسب العددي للعلاقة بين الأدوات، على الرغم من أن التناسب العددي للاهتزازات في الفاصل الزمني الواحد هو الأساس في وضوح الأصوات، لأن الصوت الذي نسمعه وندركه هو نتاج عدد معين من الاهتزازات في فاصل زمني معين(344)، أما المستوى الثالث

---

(343) Ibid: P. 924.

وقد أوضح هيجل الأسس العددية للتناغم الموسيقي عند الفيثاغوريين في كتابه محاضرات في تاريخ الفلسفة Hegel's Lectures in Hist. of Philoso وناقش هذا أيضا في كتابه فلسفة الطبيعة في إضافة إلى الفقرة ٣٠١. صدرت ترجمته عن المؤسسة الجامعية للدراسات (مجد).

(344) Hegel: Aesthetics, PP. 925 – 026.

الذي يظهر فيه التناغم فهو عن علاقة كل صوت بالآخر، فكل نغمة لا تكون نغمة فعلا إلا من خلال علاقتها بالنغمات الأخر، فلابد أن تكتسي النغمات بالوجود العيني المشروط بهذه العلاقات، بمعنى أنه لابد أن تنصهر جميع النغمات في نغم واحد، وهذا ما يسمى بالتوافق أو الائتلاف Harmony وشأن التآلفات هو شأن النغمات الخاصة، لا ينبغي أن تترك للمصادفة، بل ينبغي أن تضبط بقوانين داخلية كما ينبغي أن يخضع تعاقبها لقواعد معينة[345].

والحقيقة أن هيجل يضفي على فكرة التناغم طابعا جليا، لأنه يبين أن التناغم يستمد عمقه الحقيقي من تخطيه للتعارض Opposition الرئيسي، وهذا يشبه حديثه عن الفكرة في المنطق، فالفكرة لا تتحول إلى الذاتية إلا بقدر ما تواجه هذا التعارض وتتغلب عليه وتحتويه. بل إن حديثه عن الموسيقى يكاد يكون حديثًا في المنطق الجمالي للموسيقى إذا جاز هذا التعبير، لأنه يبين أنه مع التعارض تظهر ضرورة

---

(345) Ibid: P. 926.

إيجاد حل للتنافرات الصوتية.

والعودة إلى الائتلاف المثلث النغمات، وهذه الحركة، حركة العودة إلى وحدة Unity الهوية مع الذات، هي وحدها الحقيقة، وهذه الهوية تتحقق في الموسيقى في تشتيت لحظاتها في الزمن، فتتحول هذه اللحظات إلى تعاقب وتتابع، ومن خلال هذا التتابع تظهر الصيرورة وهي ذات طابع تطوري أساسا. والتحرك من ائتلاف إلى آخر لابد أن ينبع من طبيعة الائتلاف نفسها، أو من طبيعة الضروب النغمية التي تفضي هذه الائتلافات إليها[346].

اللحن Melody:

إذا كان التناغم يشتمل على العلاقات الرئيسية التي تتحكم في عالم الأصوات، ويقدم القوانين الرئيسية لها، فإن التناغم وحده لا يؤلف الموسيقى، مثلما لا يؤلفها الوزن والإيقاع وحدهما، لأن اللحن هو مصدر الإبداع في الموسيقى، لأنه يعبر عن لغة النفس وأفراحها وأتراحها من خلال الأصوات،

---

(346) Ibid: P. 928.

فعن طريق اللحن يتحول الانفعال الداخلي إلى إدراك للذات، ويعتقد هيجل أن اللحن هو الذي يشكل الجانب الشعري في الموسيقى، وهو الجانب الذي يستحق أن نطلق عليه اسم الابتكار الفني. ويحلق اللحن – في تفتح أصواته الحر – فوق الوزن والإيقاع والتناغم، والوسائل المتاحة لتحقيق تفتحه هي الحركات الإيقاعية الموزونة للأصوات في علاقاتها الضرورية والأساسية(347)، والحقيقة أن هيجل وهو يشرح دور اللحن Melody في العمل الموسيقي، فإنه يناقش من خلاله علاقة الحرية بالضرورة، بمعنى: هل الضرورة تحد من الحرية – وتقضي عليها؟ والإجابة عند هيجل أن الحرية الحقة لا تعارض الضرورة، بل تتصرف إزاءها كما لو كانت حيال عنصر جوهري، محايث ومطابق لذاته، بحيث أن خضوع الحرية لمتطلبات الضرورة، هو الانصياع لقوانينها الذاتية وتمثلها لطبيعتها الخاصة بمعنى أن الحرية التي لا تفعل هذا مع الضرورة، تضل عن نفسها، وتخون

---

(347) Ibid: P. 930.

ذاتها. ويرى هيجل أن اللحن يعبر عن الصراع بين الحرية Freedom والضرورة Necessary، لأن اللحن يعكس لنا الصراع بين حرية الخيال لدى الموسيقى في إطلاق العنان له وبين ضرورة الشروط التناغمية التي هو بحاجة إليها لتطهير نفسه، وفيها يكمن مدلوله. فاللحن لا يفقد حريته رغم أنه محكوم بضرورات العمل الموسيقي وهي الإيقاع والوزن والتناغم، بل إن هذه الضرورات تعطيه استقلاله الحق، لأن هذه الضرورات بدون اللحن هي تجريدات منعزلة عن أية قيمة موسيقية. وهذا يعني أن فن التأليف الموسيقي العظيم – عند هيجل – يظهر في تحقيق التآلف بين التناغم واللحن أي في التوفيق بين الاختلافات والفروق الفردية بينها، بحيث لا نستطيع أن نميز بين اللحن والتناغم في العمل الموسيقي، ويؤلف كل منهما شيئًا واحدا، ينتج عنه أن كل تغير في أحدهما يستتبع بالضرورة تغير في الثاني. ويرى هيجل أن موسيقى باخ (١٦٨٥ – ١٧٥٠) تعبر عن هذا خير تعبير، حيث تتداخل الألحان مع بعضها، وتكون التناغم في أعماله الموسيقية، ويتضمن اللحن إمكانيات لا متناهية من حيث تدرج النغمات تجعل من الموسيقى الفن القادر على إيقاظ

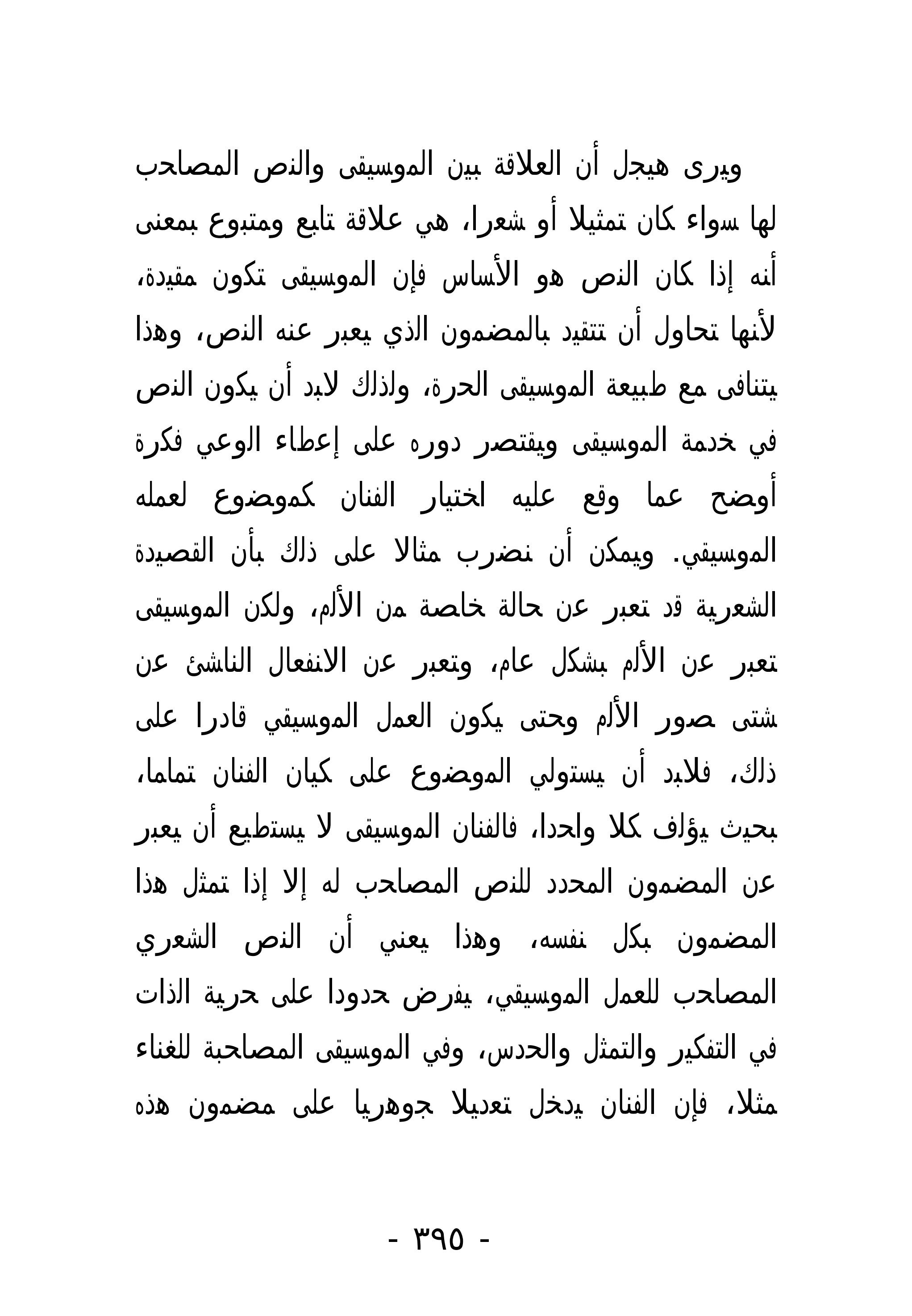
الشعور بالمثالية والتحرر والسمو، لأنها عن طريق اللحن تتحول الحياة الداخلية إلى خارجية عن طريق الأصوات، وتتدفق الأصوات الخارجية لتنساب في الحياة الداخلية للنفس الإنسانية.

العلاقـة بـين وسـائل التعبيـر الموسـيقي ومضمونها:

إن الموسيقى يمكن أن تتجه إلى اتجاهين، أولهما: أن تجعل غايتها أن تتطابق مع مضمون الموسيقى المصاحبة Accompainment وهي الموسيقى التي يصاحبها الشعر ويشبه هيجل الموسيقى المصاحبة بالعمارة النفعية التي تقوم بدور نفعي بحت، ولذلك فإن دور الموسيقى يقتصر على التعبير من خلال المضمون المحدد لألفاظ الشعر، أو الدراما التي تصاحبها. وثانيهما: أن تمضي الموسيقى مستقلة عن كل مضمون، وهذا ما نجده في الموسيقى المستقلة[348].

---

(348) Ibid: PP. 933 – 934.



ويرى هيجل أن العلاقة بين الموسيقى والنص المصاحب لها سواء كان تمثيلا أو شعرا، هي علاقة تابع ومتبوع بمعنى أنه إذا كان النص هو الأساس فإن الموسيقى تكون مقيدة، لأنها تحاول أن تتقيد بالمضمون الذي يعبر عنه النص، وهذا يتنافى مع طبيعة الموسيقى الحرة، ولذلك لابد أن يكون النص في خدمة الموسيقى ويقتصر دوره على إعطاء الوعي فكرة أوضح عما وقع عليه اختيار الفنان كموضوع لعمله الموسيقي. ويمكن أن نضرب مثالا على ذلك بأن القصيدة الشعرية قد تعبر عن حالة خاصة من الألم، ولكن الموسيقى تعبر عن الألم بشكل عام، وتعبر عن الانفعال الناشئ عن شتى صور الألم وحتى يكون العمل الموسيقي قادرا على ذلك، فلابد أن يستولي الموضوع على كيان الفنان تماما، بحيث يؤلف كلا واحدا، فالفنان الموسيقى لا يستطيع أن يعبر عن المضمون المحدد للنص المصاحب له إلا إذا تمثل هذا المضمون بكل نفسه، وهذا يعني أن النص الشعري المصاحب للعمل الموسيقي، يفرض حدودا على حرية الذات في التفكير والتمثل والحدس، وفي الموسيقى المصاحبة للغناء مثلا، فإن الفنان يدخل تعديلا جوهريا على مضمون هذه

الألفاظ لأنه يقوم بتسهيل إدراك الشعور الداخلي لهذا المضمون، ولكن في الموسيقى الآلية أو الخالصة التي لا وجود فيها لألفاظ منطوقة، تكتفي الموسيقى بوسائلها الخاصة في التعبير عن المضامين التي تريد تقديمها[349].

ورغم هذا فإن هيجل يفضل الموسيقى الغنائية على موسيقى الآلات، "إذ أن الأخيرة في رأيه غامضة، تكتفي بالإيحاء فقط، صحيح أن اللحن الموسيقي، بلا كلمات قد يثير فينا أفكارا، ولكن هذه لا يمكن ألا أن تكون أفكارا قرأنا نحن أنفسنا فيها[350].

وبناء على هذا، فإن هيجل يرى أن الموسيقى – "أي التي ترتبط بنص كلامي – تعلو على موسيقى الآلات، لأن إضافة اللغة بوصفها تعبيرا عن العقل إلى الحركة الشكلية أو الصورية التي يضيفها الإيقاع على اللحن، تصبح الموسيقى حافلة بالمعنى بعد أن كانت خيالية، وتغدو محددة

---

(349) جوليوس بدرتنوي: الفيلسوف وفن الموسيقى ترجمة د. فؤاد زكريا، ص ٢٤٠.

(350) المصدر السابق، ص ٢٤٠.

المعالم بعد أن كانت غامضة، وعقلية بعد أن كانت انفعالية خالصة[351].

والنقطة الأخيرة في نظرية هيجل عن الموسيقى، هي أن الفنون التشكيلية تتميز عن الموسيقى في شيء هام، وهو أن النحات والمصور يصمم عمله وينفذه تنفيذًا كاملا دون أن يعهد به إلى آخر حتى يكتمل العمل الفني، بينما الموسيقي يكتب عمله، ويحتاج إلى أيدي وحناجر أخرى تشاركه في تقديم عمله في شكله النهائي، وهم العازفون، ولذلك فإن عبقرية الأداء الفني في الموسيقى لا تقل عن عبقرية الإبداع[352] وتختلف أهمية الأداء الفني في الموسيقى تبعا لنوعية العمل الموسيقي، بمعنى أن الفنان في الموسيقى المصاحبة Accompaniment يقوم بدور يشبه دور الراوي في الشعر الملحمي، وبالتالي كلما أحس المستمع بعدم وجوده كان أداؤه أفضل، لأنه مجرد أداة، أما في الموسيقى المستقلة

---

(351) Hegel: OP. cit., P. 936 – P. 955.

(352) Ibid: P. 955.

Independent Music فإن الأداء الفني له دور كبير في إبراز العمل الموسيقي، وهنا لا تتوارى نفس الفنان، وإنما تصل العبقرية في أداء الأعمال الفنية إلى درجة عدم الاكتفاء بما كتبه المبدع، وإنما تصل قدرة العازف إلى سد الثغرات وتعميق ما يبدو سطحيا، وهذا ما يسمى بإضافة العازف ما يسمى الزخرفة الموسيقية Candenzas [*]، ويرى هيجل أن عبقرية الأداء تكون أعمق حين تصدر من عازف أكثر مما تصدر من مغن، لأن الآلات بحكم طبيعتها أبعد عن تعبير النفس الخارجي، والعازف يجعلها تعبر عن رهافة الحياة الداخلية من خلال إمكانياتها الخارجية، ويذكر هيجل هنا مثلا طريفًا، عن عازف قيثار بارع، مهنته الحياكة، كان يضع ألحانًا سيئة ولكنه ما كان يشرع في العزف حتى ينسى السامع اللحن السيئ، وينسى نفسه في أدائه الرائع. وبراعة الأداء، حين تبلغ قمتها، تنم عن سيطرة مدهشة على الخارج،

---

[*] كلمة إيطالية تعني إضافة نغم بديعي يضاف على سبيل الزخرف إلى اللحن الموسيقي.

See: Hegel: OP. cit., P. 956.

وتعبر أيضا عن حرية داخلية كاملة، لأنها تتحرك وفق هواها، وعبقرية الأداء تتضح في سيطرة العازف على آلته الموسيقية، ويتغلب على ما فيها من نقص، ويكتشف إمكانات جديدة وخلاقة بها، فالآلة الموسيقية تتحول في يد العازف العبقري إلى عضو نابض بالحياة، فيظهر لنا الإبداع الداخلي والأداء الذي ينبع من خيال مبدع عبقري.

ونلاحظ أن هذا هو الفن الوحيد الذي لم يشر هيجل إلى تطوره التاريخي.

ج) الشعر: The Poetry:

- مكانة الشعر بين الفنون:

إذا كان فن العمارة والنحت يستخدمان الوسائل المادية، بحيث يعبر الخارج عن الداخل فإن التصوير يستخدم وسيلة محددة تختزل الواقع الخارجي للأشخاص إلى ظاهر أقل مادية قوامه الألوان، وهدفه هو التعبير عن الحياة الداخلية، وتلاحظ أن هذه الفنون الثلاثة - العمارة والنحت والتصوير

- تعمل ضمن نطاق مجال واحد هو مجال الخارج الحسي للروح وللأشياء[353]. وتقترب الموسيقى من التعبير عن المضمون الداخلي – الذي يعتبره هيجل جزءا لا يتجزأ من الوعي بما هو كذلك – بواسطة اهتزازات صوتية، وليس بواسطة أشكال مرئية كما هو الحال في الفنون السابقة. والموسيقى بعملها هذا، تكون في طرف آخر عكس العمارة، التي تعبر عن المضمون من خلال تجسيد المادة الثقيلة، بينما الموسيقى تعبر من خلال الصوت وهو شيء مجرد في حد ذاته من كل مضمون، وقد تستعين الموسيقى بالكلام لكي تتركز على نقطة عينية تستطيع من خلالها أن تعبر عن نفسها بمزيد من الوضوح والدقة، والشعر – وهو فن الكلام[*] – هو بمثابة حد أوسط وكلية جديدة تجمع بين الفنون التشكيلية الثلاثة والموسيقى، لتحقق تركيبهما، ولتسمو بهما، فالشعر يشبه الموسيقى لأنه يرتكز إلى إدراك الداخلية، من جهة، وهو يخلق حدوسا وعالما موضوعيا يقترب من

---

(353) Ibid: P. 959.

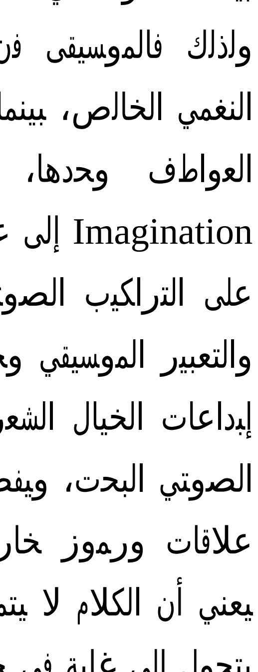
(*) Poetry, the Art of Speech.

وضوح عالم النحت والتصوير، من جهة ثانية[354] ويتحدد الطابع الخاص لفن الشعر – وهو الفن الرومانتيكي الثالث – في مبدئه الأساسي وهو مبدأ الروحية بصفة عامة، وتتوفر للشعر القدرة على التعبير عن الجوانب الداخلية الذاتية، والقدرة على التعبير عن خصائص الحياة الخارجية أيضا، ولهذا فالشعر فن تركيبي وتحليلي Analytic في آن واحد، وهو تركيبي بمعنى أنه قادر على جمع عناصر الداخلية الذاتية، وتحليلي بمعنى أنه قادر على أن يصف في عرضه خصائص العالم الخارجي ومفرداته[355] ويجمع الشعر بين سمتين، أولاهما: أن له خاصية استخدام الوظيفة التعميمية للفكر نتيجة لاستخدامه اللغة، وثانيتهما: أن خاصيته مخاطبة حدسنا وداخليتنا ولهذا فهو يخاطب الفكر والوجدان معا. والفرق بين الشعر والفنون التشكيلية أن تعيينات الشعر في تجلياتها الظاهرة لا تتبدى في المكان كما هو الحال في الفنون التشكيلية بوصفها فنونًا مكانية، وإنما تبدو متعاقبة في

---

(354) Ibid: P. 960.

(355) Ibid: P. 961.



الزمان، وذلك لأن الشعر يشارك الموسيقى في المادة الخارجية وهي الأصوات، فالمادة الوسيطة تتحول في الشعر والموسيقى إلى صوت لامرئي يأتي من الداخل ويتوجه إلى الداخل، ولكن الصوت في الموسيقى هو غاية في حد ذاته، بينما الصوت في الشعر هو وسيلة لإظهار ما في الداخل. ولذلك فالموسيقى فن مستقل كلما أفسح المجال للعنصر النغمي الخالص، بينما الشعر لا يكتفي بالداخلية المختزلة في العواطف وحدها، وإنما يحولها من خلال التخيل Imagination إلى عالم موضوعي، ويعتمد في هذا التحويل على التراكيب الصوتية. وهذا يعني أن التراكيب الصوتية والتعبير الموسيقي وحدهما دون التخيل عاجزان عن تحقيق إبداعات الخيال الشعري، فالروح يفصل نفسه عن العنصر الصوتي البحت، ويفصح عن نفسه بالكلمات التي تتحول إلى علاقات ورموز خارجية محضة للتواصل الروحي، وهذا يعني أن الكلام لا يتمتع – في الشعر – بأي استقلال بحيث يتحول إلى غاية في حد ذاته، وإنما هو يتضافر مع التراكيب الموسيقية لكي يكون وسيلة للتواصل الروحي، والشعر يستخدم الموسيقى – مثل قوانين الوزن والإيقاع والتناغم –

استخداما خارجيا، لأن الموسيقى ليست عنصرا خاصا بالمضمون، وإنما ذات طابع خارجي، وإذا استبعدنا الصوت كسمة خارجية للشعر، فما هو الطابع الخاص للشعر؟ ويجيب هيجل بأن الطابع الخاص للشعر هو التمثل والحدس الباطنيين، فالشعر يستخدم التمثل Presentation والحدس Intuition على نحو يستبعد معه الواقع الخارجي ليحل محله الواقع الداخلي، فلا يكون للموضوعية من وجود إلا في الوعي بالذات في صورة تمثل أو حدس روحي خالص. وعلى هذا النحو يتموضع الروح – من أجل ذاته – في مجاله الخاص به، ولا يستخدم العنصر اللفظي إلا بوصفه وسيلة للاتصال والتظهير المباشر، وهو ينفصل عن هذا العنصر الخارجي من اللحظة الأولى بوصفه محض علاقة، لينطوي على نفسه[356]. وإذا تساءلنا: ما الهدف من استخدام الشعر للتمثل الباطني بوصفه مضمونًا وشكلا معا؟ ويجيب هيجل أن الهدف من هذا هو التعبير عما هو حق في ذاته من

---

(356) Ibid: P. 964.

الاهتمامات الروحية، أي التعبير عما ينطوي عليه الجوهر ذاته من الجوانب الخصوصية التي تثير اهتمام الروحي، ولهذا فإن ما يميز الشعر من بقية الفنون الأخرى أنه يمتلك الخيال الفني الذي يحول أي مضمون إلى مضمون شعري، فالشعر لا يقوم بتمثيل المضمون في شكل معماري أو تشكيلي نحتي أو تصويري، أو يفصح عن نفسه بصوتيات موسيقية، وإنما يقوم بإعادة خلق لهذا المضمون من خلال الخيال الفني ولهذا فإن أول شروط المضمون الشعري هو أن يشغل منزلة وسطى بين عمومية الفكر المجرد وبين الحسي والواقعي، ويحول الشعر المضمون الذي يتمثله – بخياله الفني – إلى عالم قائم بذاته، ولهذا فهو لا يخضع في وجوده إلى عالم آخر، وإنما توجد به وحدة عضوية تجعله موجودا حرا ومطلقًا لذاته[357]. والفرق الجوهري بين الشعر والفنون الأخر، أن كل فن من الفنون يخضع للمواد التي يستخدمها، ولهذا فالفنان في هذه الفنون مقيد بحدود المواد التي

---

(357) Ibid: P. 965.

يستخدمها، بينما نجد الشاعر يتحرر من أسر هذه التبعية، الشاعر لا يسجن نفسه ضمن حدود مضمون خاص مرتبط بالمادة التي يستخدمها، وإنما نتيجة تحرر الفنان من تبعيته للكلمات، فإنه يضفي مضمونًا خاصا على كل مضمون يتناوله، وهو قادر على أن يصوغ ويعبر في أي شكل كان عن كل مضمون قابل لأن يمثل من خلال الخيال الفني، وهذا يعني أن درجة كمال أي فن من الفنون – عند هيجل – تقدر بمدى استقلاله في تعبيره الخاص عن الأشكال المختلفة للفنون الأخرى[358].

ويرى هيجل أن الشعر يمثل أسمى Highist الفنون جميعا، لأنه يمثل جوهر الفن بشكل عام، أكثر من أي فن آخر، ولهذا فإن التقدم الفلسفي لتطور الفنون يبدأ من العمارة بوصفها أدنى الفنون، وينتهي بالشعر بوصفه أرقى الفنون، لأنه ينطوي على تعميق المضمون الروحي، ويتجاوز الفنون الأخرى، ولهذا فإن الشعر يعبر عن المفهوم الفلسفي للجمال

---

(358) Ibid: P. 967.

والفن، ولذلك فالشعر هو الذي يعبر دون غيره من الفنون، عن بداية المرحلة الانتقالية التي تفضي من جهة إلى التمثل الديني من جهة، وإلى نثر الفكر العلمي (الفلسفي) من جهة ثانية، وهذا يعني أن هناك مصالحة بين الشعر والدين والفلسفة، ولا يعني هذا أن هيجل يقول بموت الفن، فهيجل يبين أن تطور الفنون ينتهي إلى الشعر الذي يندفع إلى بلوغ الحقيقة من خلال استيعابه للفكر، ولهذا يقول هيجل: "تتحدد حدود عالم الجمال بنثر المتناهي والوعي العادي، ومن يكافح الفن لبلوغ الحقيقة"[(359)]. فالشعر في تطوره النوعي، يبتعد عن الحسي، ليقترب أكثر من الدين والفلسفة اللذين يطلبان المطلق أو الحقيقة البعيدة كل البعد عن الحسي Sensuous وإذا كان الفن – في جوهره – مرتبطًا بالحسي، مهما حاول تجاوزه، فإن في تركيز الشعر على الروح وابتعاده عن الحسي، يكون قد خلق التعارض المباشر بين الشعر والعمارة، فالعمارة تعتمد على المواد الموضوعية للمضمون

---

(359) Ibid: P. 968.

الروحي، بينما الشعر يضفي على هذه المواد طابعا خاصا وهو لا يحول المادة الوسيطة إلى رمز دال كما هو الحال في العمارة، وإنما يختزل هذه المادة إلى علامة. والشعر – بمسلكه هذا – يدمر اتحاد الداخلية الروحية والخارجية الواقعية تدميرا كاملا، ويعرض نفسه لخطر الانفصال الكامل عن منطقة الحسي ليضيع نهائيا في الروحي، وتشغل فنون النحت والتصوير والموسيقى منطقة وسطى بين العمارة والشعر، على أساس أن كلا منها يجسد المضمون الروحي في عنصر حسي، ويجعله في متناول الحواس والروح على حد سواء[360].

ويعتمد هيجل في تناوله فن الشعر على فكرة التصور الداخلي Inner Concept بمعنى أنه إذا كان التصور الداخلي هو مضمون الشعر ومادته في آن واحد – ويعتبر هيجل أن التصور خارج نطاق الفن هو كيفية من كيفيات الوعي – فإن نقطة البداية عند هيجل في تحليل الشعر، هي

---

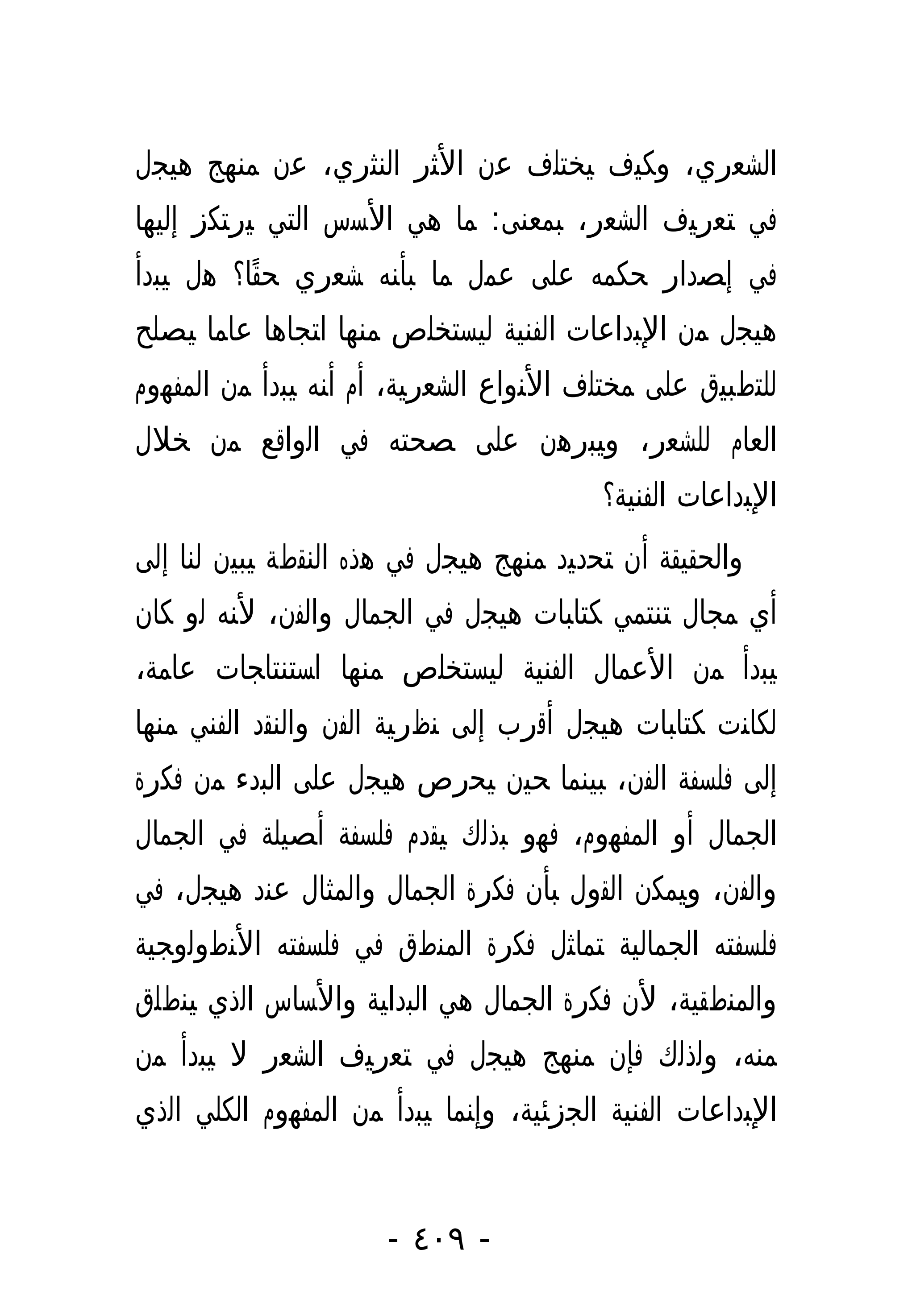
(360) Ibid: P. 969.

إقامة حد فاصل بين التصور الشعري، والتصور النثري، لأن الشعر لا يقنع بالتصور الداخلي، وإنما يعطيه تعبيرا لفظيا، ويترتب على هذا، أن يقوم الشعر بمهمة مزدوجة: فهو يصوغ إبداعاته على نحو خاص بحيث تكون قابلة للتواصل اللفظي، من ناحية، وأنه لا يستخدم هذا العنصر اللفظي كما يستخدمه الوعي العادي في الأحاديث اليومية، وإنما عليه أن يعالجه ويضفي عليه الطابع الشعري، كي يتميز عن نمط التعبير النثري، وذلك باختيار الألفاظ والاهتمام بصوتيتها. ويتيح استقلال الفن الشعري عن طبيعة المادة التي يستخدمها، أعظم إمكانية لكي يتمايز ويتفرع إلى أنواع شتى، مثل الشعر الملحمي والشعر الغنائي والشعر الدرامي، أي أن خطة هيجل في تناول الشعر ذات طابع ثلاثي فهو يتحدث أولا عن الشعر بوجه عام، ثم يتحدث عن التعبير الشعري، ثانيا: ثم يتناول أنواع الفنون الشعرية ثالثًا[361].

لابد أن نتساءل قبل أن نبين تحليل هيجل لسمات الأثر

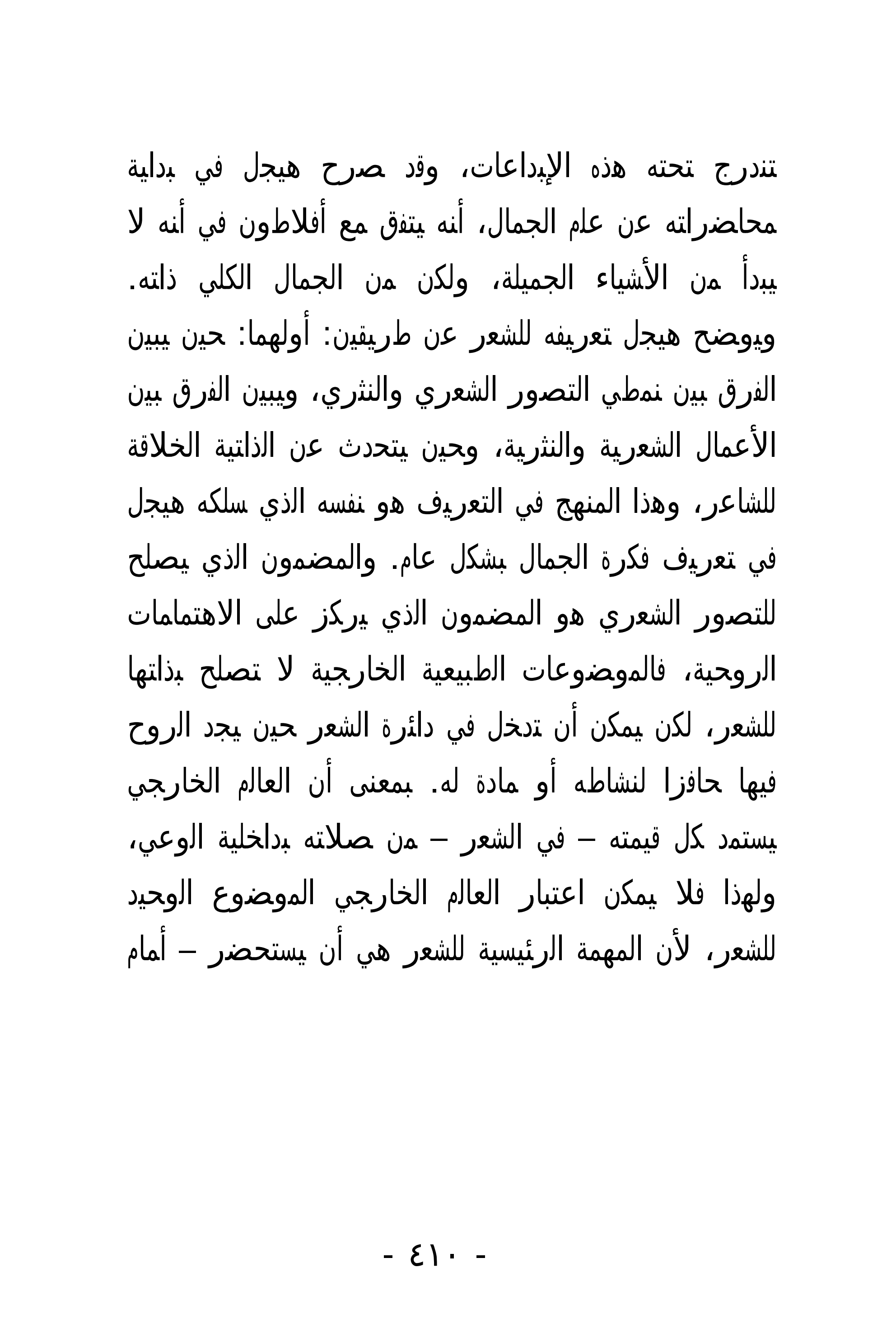
---

(361) Ibid: P. 969.



الشعري، وكيف يختلف عن الأثر النثري، عن منهج هيجل في تعريف الشعر، بمعنى: ما هي الأسس التي يرتكز إليها في إصدار حكمه على عمل ما بأنه شعري حقًا؟ هل يبدأ هيجل من الإبداعات الفنية ليستخلص منها اتجاها عاما يصلح للتطبيق على مختلف الأنواع الشعرية، أم أنه يبدأ من المفهوم العام للشعر، ويبرهن على صحته في الواقع من خلال الإبداعات الفنية؟

والحقيقة أن تحديد منهج هيجل في هذه النقطة يبين لنا إلى أي مجال تنتمي كتابات هيجل في الجمال والفن، لأنه لو كان يبدأ من الأعمال الفنية ليستخلص منها استنتاجات عامة، لكانت كتابات هيجل أقرب إلى نظرية الفن والنقد الفني منها إلى فلسفة الفن، بينما حين يحرص هيجل على البدء من فكرة الجمال أو المفهوم، فهو بذلك يقدم فلسفة أصيلة في الجمال والفن، ويمكن القول بأن فكرة الجمال والمثال عند هيجل، في فلسفته الجمالية تماثل فكرة المنطق في فلسفته الأنطولوجية والمنطقية، لأن فكرة الجمال هي البداية والأساس الذي ينطلق منه، ولذلك فإن منهج هيجل في تعريف الشعر لا يبدأ من الإبداعات الفنية الجزئية، وإنما يبدأ من المفهوم الكلي الذي



تندرج تحته هذه الإبداعات، وقد صرح هيجل في بداية محاضراته عن علم الجمال، أنه يتفق مع أفلاطون في أنه لا يبدأ من الأشياء الجميلة، ولكن من الجمال الكلي ذاته. ويوضح هيجل تعريفه للشعر عن طريقين: أولهما: حين يبين الفرق بين نمطي التصور الشعري والنثري، ويبين الفرق بين الأعمال الشعرية والنثرية، وحين يتحدث عن الذاتية الخلاقة للشاعر، وهذا المنهج في التعريف هو نفسه الذي سلكه هيجل في تعريف فكرة الجمال بشكل عام. والمضمون الذي يصلح للتصور الشعري هو المضمون الذي يركز على الاهتمامات الروحية، فالموضوعات الطبيعية الخارجية لا تصلح بذاتها للشعر، لكن يمكن أن تدخل في دائرة الشعر حين يجد الروح فيها حافزا لنشاطه أو مادة له. بمعنى أن العالم الخارجي يستمد كل قيمته – في الشعر – من صلاته بداخلية الوعي، ولهذا فلا يمكن اعتبار العالم الخارجي الموضوع الوحيد للشعر، لأن المهمة الرئيسية للشعر هي أن يستحضر – أمام

الوعي – قوى الحياة الروحية، وكل ما يهزنا ويمس جوارحنا[362].

- الفرق بين التناول الشعري والتمثل النثري:

إن الشعر – من حيث هو فن – أقدم عهدا من النثر، على الرغم من أن الوعي النثري لا يتميز في مضمونه عن الوعي الشعري، لأن الوعي النثري يجعلنا نعرف القوانين العامة، وأن نميز ونصنف ونؤول ظواهر العالم الخارجي، ولكن الشعر يعبر عن التمثل العفوي للحقيقة، بمعنى أنه يعبر عن معرفة لا تفرق بين العام وظواهره الخصوصية، أي لا تفرق بين القانون وتطبيقاته، ويتميز الشعر عن النثر، في أنه يعبر تصوريا – عن المضمون ويبرز الوحدة الجوهرية له، وهكذا يقدم الشعر كل ما يتصوره في شكل كلية مستقلة غنية بالمضمون، وبحيث تعبر جميع الخصوصيات الموجودة فيه عن مبدأ واحد، وبذلك يتبدى العام والمعقول في الشعر، ليس في شكل مجرد، أو في شكل تركيب فلسفي، وإنما يتبدى

---

(362) Ibid: P. 972.

حيا، ومهمة الشعر هي أن يصوغ وينطق، لا أن يصف الوجود الفعلي، فالشعر قد بدأ حين ساورت الإنسان الحاجة إلى التعبير عن نفسه، فالشعر يعبر عن حاجة نظرية لدى الإنسان في استجماع ذاته، والاستغراق في التأمل، وتوصيل تأملاته للآخرين[363].

ويميز هيجيل بين الشعر البدائي Primitive Poetry الذي يسبق نشأة النثر العادي والفن، وبين اللغة والتصور الشعريين اللذين يتكونان ويتطوران وسط حياة ونمط تعبير نثريين سابقي الوجود، فالشعر البدائي يتميز بالعفونة في تمثلاته وتعبيراته، أما الشعر الذي نشأ وسط النثر، فيعرف ميدان الفن الحر، وبذلك يقف موقف المعارضة من النثري، ولهذا فإن التطور الجدلي المنطقي لتاريخ الشعر عند هيجل، ينبع من التناقض، لأنه يبين مدى استفادة الشعر من النثر في مراحل تطوره، فإذا كانت المرحلة الأولى هي الشعر البدائي، فإن المرحلة الثانية هي النثر، والمرحلة الثالثة هي الشعر

---

(363) Ibid: P. 973.

الذي يكون قد امتلك الوعي النثري والشعري معا. فالشعر حاول أن يتجنب الثغرات التي وقع فيها النثر حين حاول أن ينظر للمواد التي يقدمها له الواقع نظرة خارجية متناهية، ولذلك ركز النثر على طلب قوانين الظواهر الخارجية دون أن يكترث بالروابط الداخلية لجوهر الأشياء ويكتفي بقبول ما هو كائن، وبما يقع بوصفه من الوقائع الخاصة. ولذلك فإن ما نفتقده في النثر هو الدلالة العميقة للأشياء، ولذلك حاول الشعر أن يقدم رؤية للعالم ذات تلاحم داخلي، ليحل محل رؤية العالم التي يقدمها النثر، والتي يبدو العالم فيها أشياء متراصة وعديمة الدلالة[364]. ولقد حاول الفكر التأملي Speculative Thinking الذي يمت بصلة قربى إلى الخيال الشعري أن يتدارك هو أيضا العيوب التي وقع فيها النثر، ولهذا نجد أن المعرفة المبنية على العقل لا تتوقف عند الخصوصيات العارضة، وإنما تبحث في ماهية الظواهر، ولا تكتفي بالعلاقات البسيطة التي يقدمها الوعي النثري بين

---

(364) Ibid: PP. 974 – 975.

الظواهر. ولكن الشعر يختلف عن الفكر المجرد، لأن العقل المفكر ليس قادرا على إنتاج شيء آخر سوى الأفكار، فيتصور الواقع في شكل مفاهيم خالصة، حتى وإن أدرك الأشياء في خصوصيتها الأساسية ووجودها الفعلي، لأنه يدمج هذا الخاص في العنصر العام والفكري بوصفه العنصر الوحيد الذي يتحرك فيه الفكر، وإذا كان الفكر هو مصالحة بين الحقيقي والواقعي، فإن الإبداع الشعري مصالحة أيضا تتم في شكل تمثل روحي، ولكن في قلب الظواهر الواقعية بالذات. ولذلك يمكن القول "بأن موضوع الشعر هو الفردي المؤسس على العقل، وليس على عموميات التجريد العلمي (الفلسفي)[365] ونتيجة لأن الشعر يستوعب كلية الروح الإنساني فإن التعين الرئيسي للشعر يكمن في الطابع القومي National الذي هو تجل له، والذي يتخذ من مضمونه، ومن رؤيته للأشياء مضمونًا له، ولهذا يرى هيجل أن كل الشعر الشرقي والإيطالي والإسباني والإنجليزي والروماني

---

(365) Ibid: PP. 976 – 878.

والإغريقي والألماني، يختلف كل منهم عن الآخر في الروح والشعور والنظرة إلى العالم[366].

وتختلف طبيعة الشعور أيضا – باختلاف العصور، فلكل عصر شعره، ولا يمكن أن يكون له سوى هذا الشعر، ومن هنا كان لكل عصر حساسيته المتفاوتة في مدى رهافتها، أو تساميها أو حريتها وبالاختصار طريقته الخاصة في تصور العالم الذي يجد في الشعر أوضح تعبير له.

ورغم هذه الفروق ذات الصلة بالخصائص القومية لكل شعب، وبمراحل التطور التاريخي، ينطوي شعر كل شعب، وكل عصر على عنصر مفهوم لجميع الشعوب الأخرى، ولجميع العصور الأخرى أيضا، وهذا العنصر الفني والإنساني والكوني هو مصدر إمتاع، لكل إنسان، مهما كان العصر الذي ينتمي إليه، ولهذا فإنه لا يزال الشعر الإغريقي موضوع إعجاب ونموذجا يحتذى، لأنه في هذا الشعر، وجد الإنساني المحض أروع تفتح للمضمون وللشكل الفني، وحتى

---

(366) Ibid: P. 978.

الشعر الهندوسي، لا يتبدى لنا غريبا كل الغربة، رغم المسافة الفكرية والتاريخية بيننا وبينه[367].

ويتبين لنا من هذا أن أي مضمون مهما يكن نوعه، يمكن أن يكون مضمونًا للشعر، وأي موضوع يفكر فيه العقل البشري، يمكن أن يكون موضوعا لقصيدة، وهذا يعني أن التفرقة بين الشعر والنثر لا تقوم على أساس المضمون، ولكن على أساس الحالة الجزئية الخاصة. التي يستمد منها الشعر مادته "فالشعر يتصور موضوعه من خلال المقولات اللامتناهية للفكرة الشاملة، مثل: مقولة الحياة، والكائن الحي.. أما النثر فهو يتصور موضوعه من خلال مقولات الفهم المتناهية، وهي المقولات التي تتضمن الاعتماد على الآخر، والافتقار إلى الغير، وعدم الحرية مثل مقولة السبب والنتيجة[368] فمثلا التاريخ حين يعرض لموضوع ما، فإنه يصوره أسبابا ونتائج، حتى لو قدم هذا الموضوع في ضوء

---

(367) Ibid: P. 978.

(368) ستيس: فلسفة هيجل، ص ٦٥١.

فكرة واحدة أو تصور واحد، لأن التاريخ بطبيعته نثري، وكذلك الخطابة[369].

وإذا أراد الشعر أن يستخدم الوقائع التاريخية والشخصيات، والأهداف، فإنه لا يستخدمها كما هي، وإنما يحولها، بحيث تتفق مع طبيعة العمل الشعري، والشاعر يستخدمها بوصفها وسائل تبرز الجوانب الخصوصية في العمل الفني إلى جانب الجوانب الكلية ولكي لا يقع الأثر الشعري في الخطابة والتاريخ ولا يفقد حريته، فعليه أن يتحاشى كل غاية خارجية غريبة عن الفن وعن المتعة الفنية الخالصة. وإذا ترك العمل الشعري لكي يعبر عن الغايات العملية، فإنه يهبط من العلو الحر ليسقط في دائرة النسبية، ويتحول العمل الشعري إلى مجرد وسيلة في خدمة غاية. وهذا ما ينطبق فعلا على كثير من التراتيل الكنسية، التي لا تفسح مجالا إلى التمثلات التي تؤدي إلى الورع الديني. وهذا ما نجده – أيضا – في الشعر الذي يهدف إلى التعليم

---

[369] Hegel: OP. cit., P. 886.

وتهذيب الأخلاق، أو إلى إثارة قلاقل سياسية، وهذه الأهداف يمكن للشعر أن يساهم في تحقيقها، لكن بشرط ألا ينسى أن الهدف الموضوعي للشعر هو الشعري وحده، ويمكن بلوغ هذه الأهداف عن طريق وسائل أخرى غير الشعر[370] ولكن هذا لا يعني أن الشعر يدعي لنفسه موقفًا منعزلا عن الواقع العيني، وإنما مادام الشعر حيا، فلابد له من المشاركة النشطة في الحياة، والشعر يجسد هذه الصلات بين الفن والواقع القائم، ومظاهره الخصوصية، لا سيما تلك الأشعار التي ترتبط بمناسبة أو حادث ما. ولكن إذا ركز الشعر على هذه الروابط، فإنه يجد نفسه – في النهاية – في موقف التبعية، ويفقد وجوده الحر، ويمكن للشعر أن يتعامل مع الواقع الخارجي، وظروفه وأحداثه، بشرط أن يدمج في جوهره بالذات مادة هذا الواقع، وأن يصوغها ويشكلها وفق الخيال وحريته[371].

---

(370) Ibid: P. 994.

(371) Ibid: P. 996.

ويرى هيجل أن أحد أسباب إبداع الأثر الشعري الأساسية هو وجود الذاتية الفردية للشاعر Subjective Individuality of the Poet والفنان الخلاق، ومهمة الشاعر أسهل وأصعب في آن واحد من مهمة سائر الفنانين، فهي أسهل لأن معالجة اللغة الشعرية، رغم ما تقتضيه من مهارة كبيرة، لا تستلزم تذليل صعوبات فنية كثيرة، ويسعى الشاعر إلى إيجاد بديل لصعوبة المادة التي يقابلها المعماري والنحات والمصور، وذلك بنفاذه إلى النواة الصميمة والخاصة للفن، ونفاذه إلى أعمق أعماق الخيال، وببحثه عن تصورات فنية أصيلة[372]، وإذا كانت الداخلية تعبر عن نفسها – في الفنون الأخرى – من خلال شكلها الخارجي، فإن الكلمة تظل وسيلة الاتصال المناسبة للروح، والتي تتيح للشاعر أن يلتقط ويعبر عن كل ما يجيش في أعماق الوعي. ويرى هيجل أن اللغة ليست مستقلة عن الشاعر بوصفه ذاتًا، كما هو الحال في المواد الوسيطة في الفنون الأخرى، وإنما

---

(372) Ibid: P. 997.

هي الإنسان والشاعر نفسه[373] والأصل في الأعمال الشعرية أنها تنطق وتغنى وتمثل من قبل أشخاص أحياء، ولهذا فالشعر بالذات هو فن صوتي في المقام الأول، لأن الشعر يدخل على الألفاظ عنصر الزمن، وعنصر الصوت، ليبث فيها الحياة الروحية، ولذلك فالأصل أن نسمع الشعر لا أن نقرأه، لأن الطباعة والكتابة تحولان الشعر إلى أشياء مرئية للعين فقط، ولا صلة لها بالمضمون الروحي، ولا تقدم لنا الصوت والمدة الزمنية للألفاظ، ويطلب هيجل من الشاعر أن تكون خبرته بالموضوع الذي يريد معالجته عميقة وواسعة إلى أقصى حد ممكن، بمعنى أن يكون قد عاش في الموضوع واندمج به، وأن يقف منه موقفًا تنتفي عنه كل مصلحة شخصية. وشعراء الشرق الإسلامي، يمثلون هذا خير تمثيل، فهم يلجئون منذ البداية – إلى مملكة الحرية، مما لا يترك لديهم أي مجال للهوى أو الرغبة[374].

---

(373) Ibid: P. 1036.

(374) Ibid: P. 998.

٤- سمات التعبير الشعري
Poetic Expression

يحال هيجل سمات التعبير الشعري من خلال تحليله للمادة الوسيطة التي يستخدمها الشاعر وهي اللفظ، والإمكانات الصوتية له، فاللفظ ليس رمزا لتمثلات روحية، ولا تظهيرا إمكانيا مطابقًا للداخلي، نظير الأشكال التي يخلقها النحت والتصوير، وليس تنغيما للنفس كما هو الحال في الموسيقى، بل إن اللفظ علامة تصبح غاية في ذاتها. ولهذا لابد أن نأخذ في الاعتبار ثلاث نقاط هامة: أولها: أن الأصل الحقيقي للغة الشعرية، ينبغي البحث عنه في كيفية التمثل، وليس في اختيار الألفاظ، وثانيها: أن التمثل الشعري – بحد ذاته – لا يتموضع إلا في الألفاظ، وهذا يعني أن نبين اختلاف اللغة الشعرية عن اللغة العادية. وثالثها: أن الشعر نطق فعلى بمعنى أن ألفاظه ذات رنين، ولذلك لابد أن تصاغ وفق مدتها

الزمنية مما يقتضي الاستعانة، بالوزن والإيقاع والقافية[375].

أ) طريقة التخيل الشعري للأشياء[*]:

The Poetic Way of Imaging Things:

إن التخيل الشعري يقوم بالدور الذي يقوم به الشكل المرئي في الفنون التشكيلية وهذا يعني أن قوة الخلق الشعري تكمن في صياغة الشعر للمضمون داخليا دون الاستعانة بأشكال خارجية، ولم يرق التخيل الشعري المبدئي إلى هذا المستوى، لأنه كان يخضع للعفوية، ولأنه لم يدرك ماهية الإنسان الداخلية، ولذلك يقول هيجل "إن التمثيل لا يكون شعرا إلا بفضل حالة التوسط التي يبقى فيها بين هذين القطبين – ويعني بهما الواقع العيني بأجزائه المختلفة، وعمومية الفكر المجرد – مما يتيح له أن يحتل موقعا وسطًا

---

(375) Ibid: PP. 1000 – 1001.

(*) Or Conceiving Things Vorstellen.

بين الحدس العادي والفكر بما هو كذلك"[376].

ويعرف هيجل التمثل الشعري "بأنه تمثل تصويري، لأنه يضع تحت أبصارنا، لا الماهية المجردة، بل الواقع العيني... الذي يتيح لنا أن نستشف الجوهري"[377] والتمثل الشعري يشبه الحروف، وهي علامات أصوات اللغة، التي حين ننظر إليها نفهم ما نقرأه في الحال، دون الحاجة إلى سماع الأصوات. فالشعر لا يكتفي بالفهم المجرد، فهو لا يقدم الموضوعات كما تكونت في الفكر، أو كما صاغتها الذاكرة، بل يقدم المفهوم ذاته في الـ "هنا" الواقعية. ويقدم هيجل مثلا على ذلك يوضح فيه الطريقة التي يقدم بها الشعر الفكرة المجردة في صورة حسية، وبالتالي يمسك بالجانبين معا، وهما الكلي والجزئي في وحدة لا تنفصم، فحين نقول كلمة الشمس أو الصباح، نعرف معنى ذلك دون أن تكون بنا حاجة إلى استحضار صورة للشمس أو الصباح، لأن ما تمثله

---

(376) Ibid: P. 1002.

(377) Ibid: P. 1002.

أمام الذهن ليس صورة ولكنه تصور عقلي Concept، ولكن حين يقول الشاعر "حين مطلع الشمس تنهض أورورا Aurora وردية الأصابع When is the Dawn Aurora With Rosy fingers فإن المدلول المعبر عنه واحد في الحقيقة، غير أن التعبير الشعري يعطينا أكثر لأنه يضيف للشيء معطيات وصفات أخرى، لأنه يقدم تصويرا بلاغيا واضحا أمام رؤية الذهن، ولهذا يجمع التمثل الشعري بين كل امتلاء الظواهر الواقعية التي تنصهر في الداخلية وبماهية الشيء لتخلق كلا واحدا ليس قابلا للقسمة[378]. والشعر الشرقي – بوجه خاص – هو الذي يطالعنا بهذا الغنى في الصور والتشبيهات. وذلك لأن الطابع السامي لتصورات الشرقيين وحدوسهم، يحثهم على أن يستخدموا ما هو ألمع وأبهى وأروع ما لديهم من تشبيهات وتمثلات، ليحملوا ما يبدو لوعيهم أنه جدير بالتعظيم والتفخيم. والتمثل النثري للأشياء Prosaic Way هو على النقيض من التمثل

---

(378) Ibid: PP. 1002 – 1003.

الشعري، لأن مضمونه ليس المجاز أو التمثيل الحكائي Allegory وإنما الدلالة بما هي كذلك، وبذلك يغدو التمثل النثري مجرد وسيلة لكي يصل المضمون إلى الوعي. وإذا كان التمثل النثري يخضع لقانون الدقة والوضوح، فإن التمثل الشعري لا يحكمه قانون الدقة والتطابق المباشر مع المضمون[379] والنثر قد يستخدم الصور المتكررة، باستمرار في الشعر، ولكن لا يعني هذا أنه قد دخل دائرة الشعري، ولذلك فإن الشاعر مطالب دائما بأن يأتي بالجديد من الصور، لأن الاستعمال المتكرر لبعض الصور ينقلها إلى النثر[380].

ب) التعبير اللفظي وسماته في الشعر:

إن الجانب اللفظي في الشعر يمكن أن يكون موضوعا لتأملات لا متناهية ومعقدة، ولكن هيجل يتوقف عند بعض النقاط الأساسية ذات الصلة بموضوعه مثل: اللغة الشعرية، النظم (الإيقاع – القافية – الترابط). والألفاظ من أغنى

---

(379) Ibid: P. 1005.

(380) Ibid: P. 1006.

وسائل الشعر الخارجية، ويأتي غناها من أن الشعر يستخدم اللغة – استخداما مختلفًا من استخدامنا لها في حياتنا اليومية، ونتيجة لهذا فهو يتحاشى في تعبيره اللغوي، ما يعيدنا إلى اللغة اليومية العادية، ويبتعد كذلك عن لغة الوعظ الديني، والنظر العلمي الفلسفي ومنهجهما. فهو يتجنب التقسيمات الواضحة، والعلاقات التي تقيمها ملكة الفهم ومقولات الفكر حتى تكون الأشياء مجردة من كل طابع عيني[381]، ومن الوسائل التي تستخدمها اللغة الشعرية، استخدامها الخاص لبعض الألفاظ والأسماء بهدف التعظيم أو التصغير، وهذا ما نجده في مزج الشاعر بين الألفاظ ليكون صورة شعرية، وعدم خضوعه لبعض أشكال الإعراب، وقد يلجأ الشاعر إلى استعمال مهجور الألفاظ (أي ما يندر استعماله في الحياة اليومية)، أو ينحت ألفاظًا جديدة، ولكن بشرط ألا يصطدم بالعبقرية القومية للغته، أي بشرط ألا يحطمها تماما، وقد يلجأ الشاعر إلى استخدام الصور

---

(381) Ibid: P. 1007.

البلاغية Figures of Speech ولكن بشكل لا مبالغة فيه. ويتحكم الشاعر في خلق لغته الخاصة عن طريق التحكم في بنية العبارات، فالعبارات بتعاقبها البسيط أو المعقد، وبطابعها المتقطع أو المنساب الهادئ يمكن أن تسهم في التعبير عن المواقف والمشاعر والأهواء من كل نوع، ويلجأ الشاعر إلى ذلك لأنه من المفروض أن يشف الداخلي عن نفسه من خلال التعبير اللفظي[382]. وقد يظهر النطق الشعري – لدى شعب من الشعوب – في وقت لم تكن قد تكونت لغته بعد، وتكون في حالة التكوين في الشعر، ولذلك قد يستخدم الشاعر هنا تعبيرات ستنحى فيما بعد عن دائرة الشعر، وتستخدم فيما بعد في النثر، ولكن الشاعر حين كان يستخدمها كانت جديدة، ولذلك يكون الشاعر – حينذاك – أول من يفتح فم شعبه، وأول من يقيم جسرا بين المتمثل واللسان[383]. لذلك تبدو لنا طريقة هوميروس ودانتي في لغتهما الشعرية بسيطة وعادية، لأن كلا منهما كان يعبر عن التمثل بالألفاظ التي تلائمه،

---

(382) Ibid: P. 1008.

(383) Ibid: P. 1009.

وفي نفس الوقت يعطي كل منهما لغة شعرية حية لشعبه. ولكن بعد أن يتوافر للناس لغة نثرية مكتملة التكوين لاستعمالات الحياة اليومية فإنه يجب على التعبير الشعري – كي يثير الاهتمام – أن يبتعد عن اللغة العادية، ويصنع لنفسه تعبيرات جديدة أسمى وأغنى، ونتيجة لهذا، فإن الأشعار التي رأت النور لدى شعوب تمتلك لغة نثرية متطورة تختلف بشكل جوهري عن أشعار الشعوب التي كانت من الأصل ليس لديها هذه اللغة النثرية المتطورة. وحين يفرد الشاعر في خلق لغة خاصة، فيهتم بالبلاغة والزخرفة اللفظية، على حساب الحقيقة الداخلية فإنه يركز اهتمامه على الشكل الجميل والتعبير المصقول، والحرص على تقديم لغة أنيقة ساحرة. ولهذا نجد بعض الشعوب قدمت أعمالا شعرية تتسم بطابع بلاغي صرف، وهذا ما نجده في اللغة اللاتينية بشكل خاص، لا سيما لدى شيشرون Cicero (١٠٦ – ٤٣ ق. م) ولدى هوارسيوس Horace (٦٥ – ٨ ق. م)، وفرجيلوس Virgil (٧٠ – ١٩ ق. م) الذين نجد لديهم قدرا لا بأس به من التكلف والتصنع، بل ويمكن أن نرى في أعمالهم مضمونًا نثريا مغلفًا بزينة خارجية محضة. ويرجع هيجل السبب في

ذلك إلى أن الشعراء الذين يفتقدون العبقرية كانوا يحرصون على إبراز البلاغة اللفظية، والمؤثرات الصوتية، لأن التعبير الشعري الحقيقي يبتعد عن الزخرف البلاغي المبالغ فيه، ويحرص على إبراز الطابع الحر، بحيث يوحي لنا أن الشعر ينبثق من تلقاء نفسه[384].

هذا بخصوص اللغة الشعرية، أما عن النظم Versification فيرى هيجل أن الشعر يحتاج إلى الوزن، أو إلى القافية Rhyme وليس كل نظم هو شعر، فالنثر المنظوم ليس شعرا، لأن المضمون ليس شعريا، والشرط في المضمون الشعري أن يكون قابلا – في الأساس – لأن يصاغ في صورة شعرية[385]، والنظم – في حد ذاته – ليس عقبة أمام الاندفاع الحر للشاعر، لأن الموهبة الفنية تتحرك وسط موادها الحسية، والعنصر الحسي الذي تمثله صوتية الألفاظ في الشعر هو جزء من الفن، وهو يجعل الشعر

---

(384) Ibid: P. 1010.

(385) Ibid: P. 1011.

يختلف عن اللغة العادية، ويبدو في مظهر حي، وإذا كانت الصوتية الحسية للألفاظ في ترابطها تتحرك في اللانظام، فإن مهمة الشاعر أن يحيل هذا اللانظام إلى نظام، وأن يفرض على الألفاظ حدودا حسية، وأن يرسم لتصوراته الجمالية وبنيتها إطارا صوتيا. والنظم الشعري هو موسيقى تفيد في إضفاء رنين على التمثلات في تعاقبها، ولهذا فإن وزن البيت يفترض فيه أن يعبر عن النبرة العامة، والنفخة الروحية للقصيدة برمتها، سواء أعطى للبيت الشعري شكل الإيامبوس، أو التروخايوس Trochee (*) وهناك نسقان في النظم (**)، النسق الأول: وهو نسق النظم الإيقاعي

(*) تفعيلة في العروض الإغريقي واللاتيني مؤلفة من مقطع طويل وآخر قصير.

See: Hegel: OP. cit., P. 1016.

(**) عارض ليسنج (١٧٢٩ – ١٧٨١) هذه النظـرة فـي كتابيـة (لاوكوون) والدراما الهامبورجية حيث عارض الكلاسـيكية الفرنسـية والشعراء الفرنسيين في التزامهم النظم في أشعارهم واقتـراح جماليـة جديدة، مستوحاة من الدراما الشكسبيرية، ونادى فيها بأن يستخدم النثر

=

Rhythmic Versification ويعتمد هذا النص على الموسيقى العميقة في داخل العمل الشعري، وهو لا يعتمد على القافية بشكل أساسي، لأنه يعتمد على المدة الثابتة للمقاطع تبعا لطولها أو قصرها، والتركيب بينهما بنسب متفاوتة وطبقًا لأوزان متنوعة، ويتم التحريك الإيقاعي عن طريق النبرة والوقفة، والصوتية التي تصدر في هذا النسق تصدر في قلب هذه الحركة الداخلية دون أن تنتهي إلى قواف، أي أن الموسيقى الداخلية تنجم عن المدة والحركة في الزمن، والنسق الثاني: هو عكس النسق الأول، لأنه يبرز صوتية الحروف الثابتة والمتحركة[386].

وكذلك صوتية الألفاظ بجملتها، على اعتبار أن تشكيلات

=

في التراجيديا، وقد أخذ جوته وشيلر برأي ليسنج ولا سيما في أعمالهما المبكرة ولكن ليسنج تراجع عن رأيه، فكتب مسرحية ناثان الحكيم مـن خلال بحر الإيامبوس (بحر شعري لاتيني قديم) وقـد تراجـع جوتـه وشيلر أيضا عن هذا في أعمالهما المسرحية بعد ذلك.

(386) Ibid: P. 1015.

الحروف والمقاطع والألفاظ مرتبة جزئيا بحسب قانون التكرار القياسي لصوتية واحدة، أو متماثلة جزئيا حسب قاعدة التناوب. ويستخدم الشاعر وسائل كثيرة لتحقيق هذا النسق مثل الجناس الاستهلاكي Alliteration والسجع Assonance والقافية Rhyme يرتبط النسقان – وهما النسق الإيقاعي للمقاطع، والإيقاعي للصوتيات – ارتباطًا وثيقًا بعلم العروض Prosody [*] في اللغة – سواء ارتكز على طول المقاطع أو قصرها، أو على النبرة المنطوقة، بالارتباط مع دلالة المقاطع، ويتسع المجال لتراكيب شتى بين التوالي الإيقاعي Rhythmical Progress وتشكيل الصوتيات المستقلة Independently Arranged Sound [387].

---

[*] هو المصطلح الذي يطلق على مجموع الوسائل التي يمكن بهـا تحليل الكلام إلى عناصره الصوتية والإيقاعية، انظر مجـدي وهبـة: معجم مصطلحات الأدب، ص ٤٤٦.

[387] Hegel: OP. cit., P. 1014.

القافية Rhyme:

تمثل القافية للشعر الرومانتيكي – بشكل خاص – ضرورة حقيقية، لأن حاجة النفس إلى إدراك ذاتها، تفصح عن نفسها – على نحو أشمل – في توازن القافية للقوافي، ويكون همها الأوحد من Assonance Rhyme خلال ترديد الأصوات، هو أن تردنا إلى أنفسنا. وعن طريق القافية، يقترن النظم من التعبير الموسيقي، ويحررنا من الجانب المادي للغة، بمقاطعها الطويلة والقصيرة[388] ولكل لغة إمكانية خاصة بها في مجال إبراز الصوتيات، فمثلا اللغة اللاتينية مختلفة في تكوينها، فهي تركز على الجانب الإيقاعي، وليس على القافية، ولذلك يجري الشاعر عدة تحويلات عليها، لكي تتمشى معه القافية السائدة في اللغتين الفرنسية والإيطالية. ولذلك فإن الرومان لم يستطيعوا أن يسيروا على نهج الشعر الإغريقي وبحوره، إلا بعد أن تمكنوا من دراسته، ويورد هيجل مثالا على ذلك، من شعر

---

(388) Ibid: P. 1023.

هوراس باللغة اللاتينية: لا يكفي أن تكون القصيدة جميلة، بل ينبغي أن تكون مؤثرة، وأن تقود نفس السامع إلى حيث يطيب لها[389].

ويرصد هيجل تطور القافية حتى وصلت إلى إحلال النظام المبني على القافية محل النظام الإيقاعي القديم في أعقاب الغزوات الحربية، وما استتبع ذلك من تحلل اللغات القديمة[*] وترجع القافية – في أصولها الأولى – إلى علم العروض القديم عند الإغريق، وينفي هيجل أن يكون الغرب قد أخذ من العرب هذا المبدأ النظمي "القافية"، لأنه يرى أن

---

(389) Ibid: P. 1024.

(*) حاولت أن أبسط هذا الجزء الصعب الذي يدرس فيـه هيجـل تطور النظم والقافية، من خلال فهمه لتاريخ اللغات القديمة والحديثـة، وتطور استخدام الإيقاع والوزن والنبر، وقد أخذت من هذه الأجزاء ما يفيد خطة البحث الرئيسية، لأن هيجل يطرح موضوعات غايـة فـي التعقيد، تحتاج إلى تفصيل طويل، ومثال ذلك تحليله للألفاظ والنبـر والمقاطع الصوتية التي تتكون منها الألفاظ، والعلاقة بـين الحـروف الساكنة والمتحركة ويتتبع هذا حتى في اللغة السنسكرتية.

الشعر العربي العظيم قد تأخر في نشأته عن ظهور القافية في الغرب المسيحي، بل وينفي أن يكون هناك احتكاك قد حدث بين الغرب والشعر الجاهلي. وهو يرى أن الشرق الإسلامي أيضا لم يأخذ القافية عن الغرب، وأن كل شعر منهما نشأ بعيدا عن التأثر بالآخر وهذه القضية تحتاج إلى دراسة من قبل الباحثين المتخصصين في تاريخ وأصول اللغات وعلم اللغة المقارن.

ويرى هيجل أن النظم الإيقاعي هو طريقة في الكتابة تطورت عن الشعر الإغريقي ولقد بدأت بالجناس ثم بالسجع ثم بالقافية بالمعنى المحدد لهذه الكلمة. والجناس Alliteration كان سائدا في الشعر الإسكندنافي القديم، والطابع الغالب الذي يقوم عليه الجناس هو طابع الحروف الساكنة، أما السجع Assonance فهو أقرب للقافية لأنه عبارة عن تكرار لحروف لها صوتية واحدة، في وسط ألفاظ مختلفة، أو في نهايتها. وليس من الضروري أن يختتم البيت بهذه الألفاظ، بل من الممكن أن تأتي في مواضع أخرى من البيت الشعري، ولقد ازدهر السجع لدى الشعوب الرومانية والإسبانية، لأن لغتهم غنية صوتيا، بحيث تسمح بتكرار

أصوات بعينها[390] والقافية[*] تحقق ما لا يستطيع أن يحققه الجناس أو السجع، ويعتبر الشعر الغنائي من بين الأنواع الشعرية الخاصة الذي يكون أكثر استعمالا للقافية بحجم داخليته، ونمط تعبيره الذاتي، ولهذا تأخذ هذه الطريقة في استعمال القافية شكل جمع بسيط أو متفاوت التعقيد بين الأدوار الشعرية.

جـ) الأنواع الشعرية المختلفة:

إن الشعر بوصفه فنًا كاملا يتعامل مع مواد لا تفرض عليه نمط تنفيذ معين، ولذلك يمتلك الشاعر القدرة

---

(390) Ibid: P. 1029 – 1030.

(*) القافية Rhyme في اللغات الأوربيـة هـي تكـرار أصـوات متشابهة أو متماثلة في فترات منتظمة، وغالبا ما تكـون فـي أواخـر الأبيات الشعرية. ويعدد د. مجدي وهبه عددا وفيرا من القافيـة مثـل: قافية التكـابر Rime Batelee، والقافيـة المزيلـة Rime Covee والقافية المتوجة Rime Couronnee والقافية الإمبراطورية Rime Emperiere = والقافية المجنسة Rime Riche وغيرها، وقد أشـار هيجل إلى كثير منها.

على استخدام أشكال وأنماط إنتاج فنية بالغة التنوع، ولهذا فإن تمايز الشعر إلى أنواع مختلفة يتأتى من طبيعة الإبداع الشعري نفسه، فكل نوع من الأنواع التي سنقف عندها، سنجد أنها مرتبطة بمضمون ما لا يمكن تقديمه – وسط حالة العالم السائدة، وموقع الفرد منها – إلا من خلال النوع الذي يلائمه. وأول هذه الأنواع الشعرية التي تعرض كلية العالم الروحي للتمثل الداخلي هو الشعر الملحمي Epic Poetry الذي يماثل النحت، لأنه يقوم بنفس الدور الذي كان يقوم به النحت، فهو يقدم صور التمثيل النحتية، على أنها متعينة بأفعال البشر والآلهة، بحيث يصور الشاعر كل ما يقع جزئيا من القوى الإلهية والبشرية، "فالشاعر يسترجع الأحداث، ليعرض أمامنا عالما موضوعيا من الموضوعات والأشخاص والأحداث"[391]، دون أن يقحم ذاته في القصيدة الملحمية، ويقوم الشاعر بدور الراوي Rhapsode وهذا الشعر له طريقة خاصة في الإلقاء تعتمد على الراوي (وهو الراوي

---

[391] ستيس: فلسفة هيجل ص ٦٥٢.

المحترف للقصائد الملحمية القديمة الذي يتلو القصائد بصورة آلية)، أما الشعر الغنائي Lyric Poetry فهو على النقيض من الشعر الملحمي، فإذا كان مضمون الشعر الملحمي هو الموضوعي، فإن مضمون الشعر الغنائي هو الذاتي، أي العالم الداخلي، والنفس الجياشة بالعواطف، التي لا تسعى إلى العمل، وإنما تسعى إلى التعبير عن الذات، وإذا كان الشعر الملحمي يقوم بدور النحت، فإن الشعر الغنائي يقوم بدور الموسيقى، لأن من يلقي الشعر الغنائي، لا يلقيه بطريقة آلية، وإنما بشكل موسيقى، فيفرض تبدلات متنوعة في طبقات الصوت، حتى يشعر السامع أن هذه التمثلات جزء لا يتجزأ من ذاتيته. أما الشعر الدرامي أو التمثيلي Dramatic فهو يجمع بين النوعين السابقين، فالموضوعي يظهر لنا الذاتي ووحدته معه. ولهذا فهو ذاتي Subjective وموضوعي Objective في آن واحد، فهو ذاتي بأصوله الداخلية وكشفه للأسرار الداخلية للأفراد، وموضوعي بتحقيقه الخارجي، والشعر الدرامي يشتمل على قسم غنائي، وفيه تفصح الشخصية عما هو خاص بها، ويحتوي على قسم ملحمي، لأن الشخصية لا تعيش في فراغ، وإنما تعتمد على أنشطتها

في الحياة الواقعية، والعالم الخارجي، وهي تتصارع أيضا مع شخصيات أخر[392] وقد تطور هذا النوع من الفن حين دفع الفن إلى التعبير عن الشعور الذاتي بالعمل، أي عن طريق الإيماء والإشارة إلى درجة الاستغناء عن الكلام، حتى وصل إلى فن التمثيل الإيمائي "البانتوميم "Pantomime الذي يحول الحركة الإيقاعية للشعر إلى حركة إيقاعية وتصويرية للأعضاء[393].

الشعر الملحمي: Epic Poetrey

إن البدايات الأولى للشعر الملحمي ظهرت في الأبيجرامات Epigraphwh والقصائد التعليمية والفلسفية التي تشرح أصل الكون والآلهة، والتي تقتبس مضمونها من ميادين خاصة من الطبيعة والحياة الإنسانية لتعطي في عبارات مكثفة تمثيلا منفردا أو إجماليا عما هو دائم، وحقيقي، ولكن هذه البدايات كانت تحتوي فقط على نبرة

---

(392) Hegel: OP. cit., P. 1037.

(393) Ibid: P. 1038.

ملحمية، ولكن مضمونها لم يكن كله ملحميا، أو شعريا. لأن ما هو شعري حقًا هو الروحي العيني الذي يتبدى في شكل فردي، والملحمة حين تروي ما حدث، وما هو واقع، فإنها تنطوي على أحداث كثيرة تتصل من خلالها بالعالم الكامل لأمة من الأمم ولعصر من العصور، ولهذا فإن مجمل تصور أمة من الأمم للعالم والحياة هو الذي يحدد مضمون الملحمة وشكلها[394] ولذلك تقدم الملحمة لنا الوعي الديني للروح الإنساني، وتقدم أيضا الحياة الاجتماعية والسياسية بجوانبها المختلفة لأمة من الأمم، ولهذا فهي تقدم الكلي والفردي، وتؤلف كلا عضويا، تتلاحق وقائعه في هدوء موضوعي، ولا يتدخل الشاعر – كاتب الملحمة – ولا يسفر عن نفسه، فلا يقدم تعليقاته الخاصة أو شروحه، أو وجهة نظره فيما يرويه من أحداث، لأن المهم هو أن يظهر لنا ما خلقه، وليس الشاعر نفسه، ومن هذه الزاوية، نجد أن شعر الملاحم هو ضد الشعر الغنائي، لأن العنصر الهام والأساسي في الشعر

---

(394) Ibid: PP. 1039 – 1041.

الغنائي هو شخصية الشاعر[395]، ويرى هيجل أن الملحمة هي ديوان الشعر لأي شعب من الشعوب، وهي كتابه المقدس، ولهذا فإن لكل أمة كبيرة كتبا كثيرة من هذا النوع الذي تعبر فيه من الشعوب، ومن الملاحم التي يشير إليها هيجل كنماذج ملحمة الرامايانا Ramayan وملحمة المهابهاراتا Mahabharata والإلياذة Iliad والأوديسا Odyssey [396].

ويعبر الوعي الساذج... Child Dlik cons لشعب من الشعوب عن نفسه للمرة الأولى في القصيدة الملحمية، بالمعنى المحدد لهذه الكلمة، تظهر الملحمة الحقيقية حين يخرج الشعب من حالة الحذر ويشعر بيقظة روحية، ورغبة في خلق عالم خاص به يعبر فيه عن نفسه، ويمثل طريقته في التفكير والحياة. ولهذا تكون الإرادة، والعاطفة كلا

---

(395) ستيس: فلسفة هيجل: ص ٦٥٣.

(396) Hegel: OP. cit., P. 1045.

لا ينقسم[397]، ولكن حين ينفصل الأنا الفردي عن الكل الجوهري للأمة وحالاتها وطرائقها في التفكير، وأعمالها ومسارها، وحين يتم – في الإنسان نفسه – الانفصال بين الإرادة والعاطفة، فإن الشعر الملحمي يخلي مكانه للشعر الغنائي والشعر الدرامي. وهذا يعني أن الملحمة – عند هيجل – مرتبطة أساسا بوضع الفرد في المجتمع، وعلاقته بالجماعة التي ينتمي إليها، بحيث يشعر الفرد بأنه جزء من الكلية التي تشكلها الحياة العاطفية والعقلية. ولهذا فإن العصر البطولي Heroic Age، وهو المعبر عن الملحمة، وتنتج في ظله، لأنه يسود فيه البطل الملحمي الذي لا يعرف الانفصال بين الأنا الفردي والكل الاجتماعي، ولا يعرف التناقض بين الهوى والعاطفة. ولهذا فإن الشعب يملك منذ حقبته البطولية – بما هي كذلك – فن تصوير ذاته في صورة شعرية. ولذلك فإن على الشاعر الملحمي أن يرتبط بموضوعه ارتباطًا وثيقًا على النحو الذي يكون فيه مرتبطًا بالكل، بمعنى أنه يجب

---

(397) Ibid: P. 1045.

على الشعر أن يحيا بجماع نفسه في الظروف والشروط التي يصفها، وأن يشاطر العصر الذي يتغنى به في معتقداته وطريقته في التفكير، وألا يتدخل في عرض موضوعه، لأنه إذا انفصمت الصلة بين عقيدة الشاعر وحياته، وتمثلاته الواقعية من جهة، وبين الأحداث التي يصفها من الجهة الثانية، فإن القصيدة تتفكك بالضرورة وتفقد طابعها الملحمي[398].

ويعيد هيجل شرح عبارة هيرودتس الشهيرة، وهي أن هوميروس وهزيودوس هما اللذان منحا الإغريق آلهتهم، بمعنى أن الحرية والجرأة في الخلق لدى الشاعرين، قد ساعدتاهما في صياغة الديانة اليونانية على نحو تكون واضحة وضوحا جليا لدى الشعب اليوناني وتعبر عن الوعي القومي بكل جوانبه الدينية والسياسية والاجتماعية[*] فإذا كان

---

[398] Ibid: P. 1047.

[*] يرى هيجل أن هناك نوعين من الواقع القـومي لكـل شـعب، أولهما: الواقع الوضعي الذي يبـين الشـروط الجغرافيـة والمناخيـة والطبيعية التي يعيش في ظلها شعب معين، وثانيهما: جـوهر الـوعي

=

هيرودتس قد شغل نفسه بالبحث عن مصادر الديانة اليونانية في الماضي، وفي الشعوب المجاورة مثل مصر، فإن شعراء الملاحم الإغريقية اهتموا بصياغة الوعي الإغريقي فيما يتصل بديانته. ولذلك فإن عصر الملحمي يبدأ حين يفلح الشاعر في طرد العناصر الدخيلة والغريبة عن روح شعبه، بحيث يكتشف الجوانب الجوهرية في شعبه بألفة حقيقية، حتى أننا لا نشعر بوجود الشاعر، ونحن نقرأ الإلياذة والأوديسا، ولكن نتمثل الروح اليونانية. ويرى هيجل أن القصيدة الملحمية بوصفها أثرا فنيا حقيقيا لابد أن تكون من صنع فرد واحد[*]، فهي وإن عبرت عن روح شعب بأسره،

=

القومي الذي يجد تعبيره في الأسرة والدين والحياة القومية، والقصـيدة الملحمية لا تهتم بالجانب الوضعي إلا بقدر ما يتصل بجوهر الوجـود القومي لشعب ما، وتركز على الواقع الذي يعكس الوعي القومي بكـل أبعاده.

[*] انظر مناقشة لهذه القضية في كتاب د. عبد المعطي شـعراوي أساطير إغريقية ص ١١ – ١٢.

إلا أنها ليست من صنع هذا الشعب كله، وإنما من صنع بعض أفراده فقط رغم أن روح العصر وروح الأمة هما اللذان يشكلان العنصر الأساسي لها، إلا أن العبقرية الفردية لشاعر يعي هذا الروح ومضمونه معا بوصفهما جزءا من حدسه الخاص ويظهرهما في أثر فني. ولهذا فإن تحليل القصائد الملحمية هو تحليل لروح الشعب الذي أنتجها، ونتيجة لهذا فإن جملة القصائد الملحمية الموجودة في العالم تؤلف التاريخ الكوني بأجمل ما فيه، وأكثره نبضا وأعظمه حرية، ولكي يكون الشعر الملحمي القومي قادرا على إثارة اهتمام الشعوب الأخرى والعصور الأخرى أيضا، فلابد أن يكون العالم الذي يصوره ليس مجرد عالم قومي خاص، بل عالما تعبر فيه الكلية الإنسانية عن نفسها، وتجد انعكاسها في هذا الشعب الخاص، وفي أبطاله ومآثرهم[399]. وهذا ما نجده في الإلياذة والأوديسا، وفي الكوميديا الإلهية لدانتي، والملحمة بوصفها الكتاب المقدس لشعب ما، فإن الموضوع الذي

---

(399) Hegel: OP. cit., P. 1049.

يصلح لها لابد أن يتصف ببعد كلي تاريخي، وبنقطة تحول لدى هذا الشعب مثل الصراع بين الأمم في الحروب التي تحمل مطلبا قوميا، بينما الصراع بين الأفراد في الأسرة والوطن الواحد، يمثل موضوع الشعر الدرامي. ولهذا فإن ما يؤلف خلفية العالم الملحمي هو مشروع قومي، يمكن أن تفصح فيه الأمة عن نفسها وعن الملامح الكلية للروح القومية.

التطور التاريخي للشعر الملحمي:

The Historical Development of Epic Poetry:

إن الشعر الملحمي شأنه شأن فن النحت قد وجد عصره الذهبي لدى الإغريق وذلك لأن الشعر الملحمي يمت بصلة قربى إلى النحت من ناحية مضمونه الجوهري، ومنظوره الخارجي، ولهذا لم يكن من قبيل الصدفة أن يبلغ الشعر الملحمي – مثل النحت – ذروة كماله لدى الإغريق ويميز هيجل بين ثلاث مراحل رئيسية في التطور التاريخي للشعر الملحمي بشكل إجمالي: الشعر الملحمي الشرقي بطابعه

الرمزي، والشعر الملحمي لدى الإغريق، ومحاكاة الرومان له، والشعر الملحمي الرومانتيكي لدى الشعوب المسيحية[400].

ويتسم الشعر – لدى الشعوب الشرقية – بذوبان الوعي الفردي في الواحد، وفي الكل، ولا نجد الملاحم بالمعنى المحدد لهذه الكلمة إلا في الهند، والشرق العربي وفارس. حيث تتخذ لديهم أبعادا هائلة، أما الصينيون فلا يملكون ملحمة قومية، لأن النثر كان هو طابع تصورهم للعالم والحياة، وأيضا لأن أفكارهم لم تكن تصلح للتعبير الفني، بينما نجد لدى الهندوس ملاحم حقيقية، تعتمد على أفكارهم الدينية مثل الرامايانا والمهابهارتا، وهما اللتان تتضمنان بوجه خاص عرضا للرؤية الهندوسية للعالم[401]. وقد دلل العرب – منذ البداية – على أنهم شعب ذو طبيعة شعرية رفيعة، وهذا ما يتضح في الأشعار المعروفة باسم "المعلقات"

---

(400) Ibid: P. 1093.

(401) Ibid: P. 1095.

(وهي مجموعة من الأشعار كانت تعلق على أستار الكعبة قبل البعثة المحمدية)، ويعبر هيجل عن إعجابه بالشعر العربي فيقول:

"هذا الشعر الشرقي، شعر حقيقي، بريء من الاختلافات الغربية، ومن النثر، ويخلو من الأساطير، ومن الآلهة والشياطين والجن والعفاريت"[402] أي بريء من الأشياء المعروفة عن الخيال الشرقي، ويرى هيجل أن الطابع البطولي والملحمي للشعر العربي، قد بدأ يختفي بعد الفتوحات الإسلامية، وبدأ يحل محله قصص تعليمية وأمثال وحكم، فظهرت حكايات ألف ليلة وليلة ومقامات الحريري.

أما في فارس، فقد ظهرت الأشعار الملحمية، بعد أن أدخل الإسلام على اللغة الفارسية، تحولات عديدة، ونجد لدى الفرس ملحمة الشاهنامة Sohanama التي نظمها الفردوسي. ويرى هيجل أن الإسلام قد أعطى لشعراء الفرس الشعور بالحرية في معالجة الموضوعات التي يتناولوها،

---

(402) Ibid: P. 1097.

وهذا

ما ظهر في أعمال نظامي[403]، وسعدي[404]، وجلال الدين الرومي[405] أما الملحمة الإغريقية، فقد بلغت ذروتها في الملاحم الهوميرية، ولكن الشعراء التاريخيين الذين جاءوا بعد هيروميردس، ابتعدوا شيئًا فشيئًا عن هذا العرض الملحمي، فظهر التفكك في الرؤية القومية للعالم، وفي الوحدة الشعرية للأحداث، واقترب فنهم من فن المؤرخين النثري.

---

[403] نظامي: من شعراء الفرس (١١٤٠ – ١٢٠٣) له تأثير كبير في تطور الأدب الفارسي وأشهر كتبه يحمل الرقم خمسة، وهـو فـي خمسة أقسام وهم: مخزن الأسرار، وخسرو شيرين، وليلى ومجنـون، إسكندر، وهفت بايكار.

[404] شيخ مصلح الدين سعدي: شاعر فارسـي نحـو (١١٩٣ – ١٢٩١)، قضى ثلاثين عاما في التصوف، من أشـهر كتبـه، بسـتان، وجولستان، والديوان.

[405] جلال الدين الرومي: شاعر ومتصوف فارسـي (١٢٠٧ – ١٢٧٣) أسس الطريقة المولوية في التصوف الفارسـي، لـه كتـاب المثنوي، وهو من أهم كتب التصوف الإيرانـي وتـرجم إلـى اللغـة العربية.

أما الشعر التالي الذي ظهر بعد عصر الإسكندر فقد اتجه نحو القصيدة التعليمية، وكان هذا الاتجاه هو بمثابة النهاية للشعر الملحمي الإغريقي، وحاول الرومان أن يقلدوا الإغريق، فظهرت أشكال مصطنعة من الإلياذة، ولهذا يميز هيجل بين الملحمة بالمعنى المحدد لهذه الكلمة وهي عند الإغريق Epopua وبين القصيدة الملحمية عند الرومان Epos، وهي شكل متأخر ومتكلاف من الملحمة[406].

أما القصيدة الملحمية الرومانتيكية، فقد حاولت بعث روح جديدة في الشعر الملحمي عن طريق العقيدة والرؤية الدينية للعالم، ومن خلال رصد أفعال ومصائر شعوب جديدة، وهذا ما نجده في "الكوميديا الإلهية" لدانتي، التي تعتبر الملحمة الفنية الحقيقية للعصر الوسيط والكاثوليكي[*].

---

[406] Ibid: P. 1102.

[*] إن الفرق بين الملاحم القديمة والملاحم الحديثـة يبـين لنـا أن الشاعر في الملاحم القديمة كان أكثر ارتباطًا بعصره، وبالشعب الـذي ينتمي إليه ويعبر عنه، بينما نلاحظ في الملاحم الحديثة، مثل الفردوس المفقود لميلتون (١٦٠٨ – ١٦٧٤)، والنوحيـاذة لبـودمر (١٦٩٨ –

=

الشعر الغنائي: Lyric Poetry

إذا كانت الذاتية تختفي في الشعر الملحمي وراء موضوعية الأحداث الكلية، فإن الذاتية تظهر في الشعر الغنائي، لأنها المبدأ الرئيسي الذي يرتكز إليه، فلقد ولد الشعر الغنائي نتيجة الحاجة إلى التعبير عن الذات، وإدراكها عبر الحياة الداخلية لروح الفرد. وإذا كانت القصيدة الملحمية تعبر عن روح الأمة بكاملها، فإن القصيدة الغنائية تعبر – بالضرورة – عن شخصية جزئية معينة، وعن مشاعرها الخاصة، وأحزانها وأفراحها[407] وإذا كان الشعر الملحمي لا يمكن إنتاجه إلا في ظروف خاصة تمر بها الأمة، بحيث يتجمع الأفراد من خلال حدث كلي يعبر عنه الشعر

=

١٧٨٣)، والمسيحياذة Messiah كلوبستوك Klopstock والهنرياذة لفولتير (١٦٩٤ – ١٧٧٨)، أن هناك منافسة بين المضمون، وبين التأملات التي يقدم بها الشاعر الأحداث والأشخاص.

(407) Ibid: P. 1111.

الملحمي، وهذا ما يتضح في العصر البطولي، فإن الشعر الغنائي – بوصفه الشعر الذي يعتمد على الذاتية الفردية، يمكن أن يوجد في جميع حقب التاريخ القومي، ولا سيما في الفترات التي يتعمق ويزداد إحساس الفرد بتوحده واغترابه عن الكل الاجتماعي الذي ينتمي إليه، وهذا ما يبين لنا ارتباط نشأة كل نوع من أنواع الشعر بالحالة الحضارية للأمة، وقد أشار هيجل صراحة إلى هذا، وهو بصدد تحليل كل نوع من أنواع الشعر، ولا سيما الشعر الغنائي فقد تحدث عن العلاقة بين مستوى الوعي والثقافة، وبين المشاعر والأفكار السائدة في الشعر الغنائي (وهذا يعني أن تحليل الأغاني والشعر الغنائي في فترة ما يتيح لنا أن نفهم مستوى الوعي ونوعية الثقافة السائدة، وتصور الأفراد لمشاعرهم وأفكارهم). والأزمنة الملائمة لولادة الشعر الغنائي ولتطوره، هي التي تتصف بحياة ذات طابع نثري، وثابت، حيث يكف الفرد عن الامتزاج مع الواقع الخارجي، ويكتفي بتأمل ذاته، والغوص في داخله. ولكن هذا لا يعني انفصال الشاعر عن شعبه ونظرته للأشياء، وإنما الشعر الغنائي – شأنه شأن كل شعر حقيقي – يعبر عن المضمون الحق للنفس الإنسانية، من

خلال إبراز الجوانب الخصوصية فيها، بحيث يعبر الشاعر عن نفسه وأفكاره، ولا يتوارى تماما، كما هو الحال في الشعر الملحمي[408]. وقد يسلخ الشاعر الغنائي نفسه عن الواقع النثري المحيط به الذي يرفضه، ليستمد من الخيال المستقل عناصر عالم شعري جديد، وذلك لكي يخلق عالما جديدا يكون هو التعبير الحي عن الداخلية الإنسانية. ولهذا فإن الوحدة العضوية للقصيدة الغنائية لا تستمد من الواقع الموضوعي التاريخي – كما هو الحال في الملحمة – وإنما تستمد من الحركة الداخلية للنفس، ولهذا فإن الحالة النفسية الخاصة أو التأملات العامة، هي التي تؤلف المركز الذي يصبغ مجموع القصيدة بلونها الخاص وتعين للشاعر المظاهر التي يجب أن يعرضها، والكيفية التي سيربط من خلالها بعضها ببعض.

ونتيجة لهذا الطابع الذاتي الذي يتميز به الشعر الغنائي، فإن شخصية الشاعر الغنائي تكون موضع الاهتمام، وتعلن

---

(408) Ibid: P. 1113.

عن حضورها المكثف في القصيدة. فمثلا نحن نذكر بندراس بوصفه شاعرا غنائيا، ولا نذكر هوميروس – الذي أخفى نفسه وراء أعماله – حتى شكك النقاد في وجوده في الأصل، بوصفه شاعرا ملحميا وذلك لأن الأثر الفني الغنائي ينظر إليه بوصفه من نتاج الخيال الذاتي. وإذا كان البحر السداسي بمساره الحي والمتحرك هو أنسب الأوزان الشعرية للشعر الملحمي، فإن الشاعر الغنائي لا يتقيد ببحر واحد، لأن مادة القصيدة الغنائية تتألف من الحركة الداخلية للشاعر، وهي حركة لها تقلباتها المختلفة، وبالتالي لا يمكن أن تثبت على حركة واحدة. ويحرص الشاعر الغنائي على إضفاء الطابع الروحي Spirtiual على الموضوعات التي يتناولها بواسطة الدلالة الداخلية Inner والتشديد النبري Sterss للصوتيات، بمعنى أن الكلمة نفسها تصبح لحنًا فعليا وغناء حقيقيا[(409)]، ولأن الموسيقى هي وحدها القادرة على تحقيق هذا بشكل حسي، ولهذا نجد الشعر الغنائي مصحوبا – غالبا –

---

(409) Ibid: P. 1136.

بالموسيقى فيما يتصل بأدائه الخارجي.

وتؤلف الأغنية الشعبية Folk Song ضربا رئيسيا من ضروب الشعر الغنائي، وإن كان يقترب – من حيث طابعها العام – من الشعر الملحمي، لأننا نجد فيها أن الخصوصية القومية تعبر عن نفسها، والشاعر قد يذوب فيما يبدعه ويتلاشى، وهذا ما يفسر مدى الاهتمام بدراسة الشعر الشعبي في أيامنا هذه، عن طريق جمع الأشعار الشعبية من شتى مصادرها، ومحاولة النفاذ – من خلالها – إلى روح الشعوب وإلى رؤيتها عن العالم والحياة، ولقد اهتم جوته وهردر بهذا[410].

أما عن أنواع الشعر الغنائي بالمعنى المحدد للكلمة، فيشير هيجل إلى المدائح الدينية Paens حيث يستغرق الشاعر في التأمل العام ، فيقدم التسابيح والمدائح الدينية ليوصل فكرته عن قدرة الإله الذي يمجده[411]. ويشير أيضا إلى نوع آخر

---

(410) Ibid: P. 1137.

(411) Ibid: PP. 1138 – 1139.

هو Odes الأودات(*)، والليدات Lieder (وهي قصيدة غنائية يعبر فيها الشاعر عن الحياة الداخلية، وهي مرتبطة بالتعبير عن موقف واحد، وخير مثال لها قصائد جوته بهذا الاسم) وهناك أنواع أخرى من الشعر الغنائي مثل الأغاني الشعرية Folk Songs والسونتيات Sonnets والستينات Sestinas والإليجيات Elegies والرسائل

(*) القصيدة الأود Ode عند الإغريق هي كل مقطوعة شعرية نظمت لكي تلحق ثم اقتصر معناها على القصائد الغنائية في موضوعات المدح أو الفخر، ولقد طورها بندراوس Pindaros (٥٢٢ – ٤٤٢ ق. م)، وعند الرومان، تعني عند الشاعر هوراس تعني قصيدة ذات أدوار قصيرة متقاربة في الوزن وفي موضوعات عاطفية أو التأمل في أسلوب الحياة وتقلباتها، وفي القرن السادس عشر في فرنسا، انقسم الأود إلى ثلاثة أقسام على يد شعراء جماعة الثريا Pleiade، ثم تطور معنى الأود في القرن السابع عشر، فأصبح يعني كل قصيدة مقسمة أدوارا ذات أبيات مختلفة الطول، وفي القرن التاسع عشر قصد بالأود تلك القصائد التي كانت تعبر عن مشاعر مشتركة بين الناس بشكل غنائي مقسمة أدوارا متشابهة الطول.

انظر. د. مجدي وهبه: معجم مصطلحات الأدب صفحة ٣٦٤ – ٣٦٥.

الشعرية Epistles [412].

التطور التاريخي للشعر الغنائي:

يبدأ هيجل بالشعر الغنائي الشرقي، الذي لم يصل إلى ما وصل إليه الغرب، نتيجة سيادة الذات وحريتها الفردية في الغرب، ولذلك اقتصر الشعر الغنائي لدى العبرانيين والعرب على التسابيح، فالخيال كان يستحضر – لديهم – كل ما هو عظيم وقوي ورائع في الخليقة، ليجعل هذه العظمة تتلاشى أمام جلال ا الأسمى[413]، ويختلف الشعر الغنائي لدى الإغريق والرومان عن الشعر الرومانتيكي، لأن الفردية الكلاسيكية كانت هي السمة المميزة للشعر الغنائي لديهم، ولهذا نجده يمتلئ بالحكم الأخلاقية، والأقوال المأثورة عن الحياة، وظهرت فيه تراكيب صوتية مختلفة، وكان يستعين بالغناء الجوقي مع غناء أصوات متفردة، وكان يستعان – أيضا – بالعنصر التشكيلي للرقص. والشعر الغنائي لشعراء

---

(412) Ibid: P. 1145.

(413) Ibid: P. 1148.

العصر الإسكندري كان محاكاة لما هو موجود في العصر الإغريقي. أما الشعر الغنائي الروماني، فكان أسمى من الشعر الإسكندري، لا سيما في عهد أغسطس إذ كان مصورا للمتع المرهفة للروح والفكر، وبلغ الرومان درجة كبيرة في شعر الأود والرسالة الشعرية، والأليجا، أما الشعر الغنائي الرومانتيكي فقد حظي بمضمون جديد نتيجة لظهور أمم جديدة تبث فيه روحا جديدة، وهذه الأمم هي الشعوب الجرمانية واللاتينية والسلافية، ولا سيما بعد اعتناقها للمسيحية، وارتبط بفن التمثيل، ومن أبرز الأسماء التي يذكرها هنا هو الشاعر الألماني كلوبستوك Klopstock (١٧٢٤ – ١٨٠٣) صاحب قصيدة المسيحياذة Messiah، ولقد تطور الشعر الغنائي على يديه تطورا كبيرا وكذلك على يد شيلر وجوته[414].

الشعر الدرامي: Dramic Poetry

إذا كان الشعر هو أسمى الفنون عند هيجل، فإن الدراما

---

(414) Ibid: P. 1154.

تؤلف بمضمونها وشكلها أسمى أطوار الفن والشعر، لأن الشعر الدرامي يجمع بين الموضوعية الملحمية والذاتية الغنائية. ويشترط هيجل كيما يكون الشعر الدرامي حيا أن يمثل على خشبة المسرح، والدراما هي نتاج حياة قومية عرفت تطورا كبيرا، ويتفق ظهورها مع زوال مرحلة الشعر الملحمي والشعر الغنائي، لأنها تجمع بينهما في وحدة واحدة، ولذلك تجمع بين المبدأين اللذين يتركزان عليهما وهما الذاتية والموضوعية.

والشعر الدرامي موضوعي لأنه يضع أمامنا سلسلة محددة من الأحداث التي تقع في العالم الخارجي، وهو ذاتي لأن الحدث Action يتطور من خلال حياة النفس الباطنية كما تبدو في حديث الشخصيات، والأحداث الدرامية هي التحقيق الفعلي لإرادة الشخصيات على نحو موضوعي، ولا يتم تطور الأحداث على نحو خارجي كما هو الحال في الملحمة، وإنما تتطور الأحداث من خلال الشخصيات.

ويرى هيجل أنه لابد أن يدور الحدث في كل دراما حول الصراع، فقد يكون الصراع بين القوى الأخلاقية الكبرى المتجسدة في شخصيات الدراما، أو قد يكون بين الإرادات

الفردية. وتعكس الدراما بشكل عام، الجانب الإلهي أو الروح التي خرجت من كليتها وهدوئها إلى دائرة الجزئية والانقسام، فيحدث تناقض وصراع، ولكي يحدث تصالح بين الروح الكلية وتطبيقاتها الجزئية، فإن الفن يقوم بدوره – في حدوث هذا التصالح – من خلال الدراما، لكي تعود الفكرة إلى نفسها من هذا الانقسام. بل إن هذا التناقض هو سبب وجود الفن كما سبق أن شرحنا هذا في متن هذا البحث. "والحدث الأخير في العمل المسرحي لاسيما في التراجيديا (المأساة) لابد أن يكشف عن الجانب الإلهي، بحيث نرى العدالة الإلهية[415].

العناصر الأساسية للشعر الدرامي:

يناقش هيجل العناصر الأساسية التي أوردها أرسطو في كتابه "فن الشعر"، حول وحدة الزمان، ووحدة المكان، ووحدة الحدث، ويحدد موقفه منها، فبالنسبة لوحدة المكان، فإن أرسطو لم يذكر شيئًا عن وحدة المكان، ولم يتقيد أسخيلوس وسوفوكليس بمبدأ وحدة المكان: فمسرحية "ربات الغضب"

---

(415) ستيس: فلسفة هيجل: ص ٦٥٤ – ٦٥٥.

لأسخيلوس تدور بعض أحداثها في معبد أبولون بيلفي، والبعض الآخر في معبد أثينا ومسرحية "آياس" لسوفوكليس تدور أحداثها الأولى أمام خيمة آياس بسهل طروادة، ثم تنتقل بعد ذلك إلى مكان آخر على ساحل البحر[416]، ويرى هيجل أن المكان يتحدد بناء على الموضوع نفسه، ولكن مع مراعاة عدم تشتيت الجمهور بكثرة الأماكن المختلفة. وهو بهذا يقف موقفًا وسطًا بين كثرة تبديل المكان، وبين "الدراما الإغريقية التي كان العرف السائد فيها أن يكون المكان واحدا أو ثابتًا"[417]. وبالنسبة لوحدة الزمان، فلقد كانت العقلية الإغريقية تفضل أن تقتصر الأعمال الأدبية على زمن معين، وترى أنه ليس من الضروري التعرض للأحداث كلها، فهوميروس مثلا – رغم أنه شاعر ملحمي – قد جعل الإلياذة كلها تدور في فترة زمنية مقدارها خمسون يوما فقط، مع أن الحرب الطروادية التي يدور حولها موضوع الملحمة قد

---

[416] د. محمد حمدي إبـراهيم: دراسـة فـي نظريـة الـدراما الإغريقية، دار الثقافة للطباعة، القاهرة، ١٩٧٧، ص ٦٦.

[417] المرجع السابق، ص ٦٦.

استمرت زهاء عشر سنوات كاملة[418]، ولقد كان سائدا لديهم أيضا أن العمل المسرحي لا يتجاوز نهار يوم واحد، أي دورة واحدة للشمس، ولا تتعدى ذلك إلا قليلا، ومعنى هذا أن الزمان في الدراما الإغريقية وفقًا لهذا العرف الأدبي، كان محددا بنهار واحد، "على أساس أن هذا اليوم سيشهد تطور الفعل الدرامي من بدايته حتى نهايته حيث يتم حله بعد وصول الأحداث إلى ذروتها"[419]، ويرى هيجل أنه يمكن عدم التقيد بوحدة الزمان، ولكن ينبغي اختصار المدة الزمنية للصراعات في الدراما إلى أقصر حد ممكن، حتى نوفر الوحدة العضوية والشكلية للعمل الشعري الدرامي.

وبالنسبة لوحدة الحدث فيقول أرسطو في هذا الشأن: "يجب أن تدور حول فعل واحد، تام في ذاته، وكامل، وله بداية ووسط ونهاية، وكأنها كائن حي واحد، متكامل في ذاته،

---

(418) المرجع السابق، ص ٦٥ (وانظر أيضا أرسطو: فن الشعر، ترجمة إبراهيم حمادة ص ١٩٨).

(419) المرجع السابق ص ٦٤ – ٦٥.

وبهذا يمكنها أن تحدث المتعة الصحيحة الخاصة بها"[420]، ويتفق هيجل مع ما قاله أرسطو، فيرى أن وحدة الفعل الدرامي، لا يمكن انتهاكها، لأنه لا يجب على الشاعر إثارة كل الموضوعات وعرض كل الأفعال، وإنما يختار فقط ما يساهم في إبراز الجوهري والكلي، الذي يوصل العمل الدرامي إلى ذروته في تكثيف قوي[421]، أما فيما يتعلق بمراحل الدراما، فإن هيجل يتفق مع ما قاله أرسطو في هذا، في أن العمل الدرامي لابد أن تكون له بداية ووسط ونهاية، ويزيد بأن هذه الحركة الثلاثية للصراع، تبين لنا نقطة انطلاقه، ونقطة حول هذا الصراع في النهاية. ولابد أن أشير هنا إلى أن هيجل يستخدم Act بمفهوم الفعل الدرامي، وبمعنى أحد الفصول المسرحية في وقت واحد، ويناقش هيجل بعد ذلك الوسائل المتاحة للشعر الدرامي، مثل الحوار الذاتي Monologue والحوار Dialogue، والنظم Versification، لكي يناقش كثيرا من القضايا الفرعية

---

(420) أرسطو: فن الشعر ص ١٩٧.

(421) Hegel: OP. cit., P. 1155.

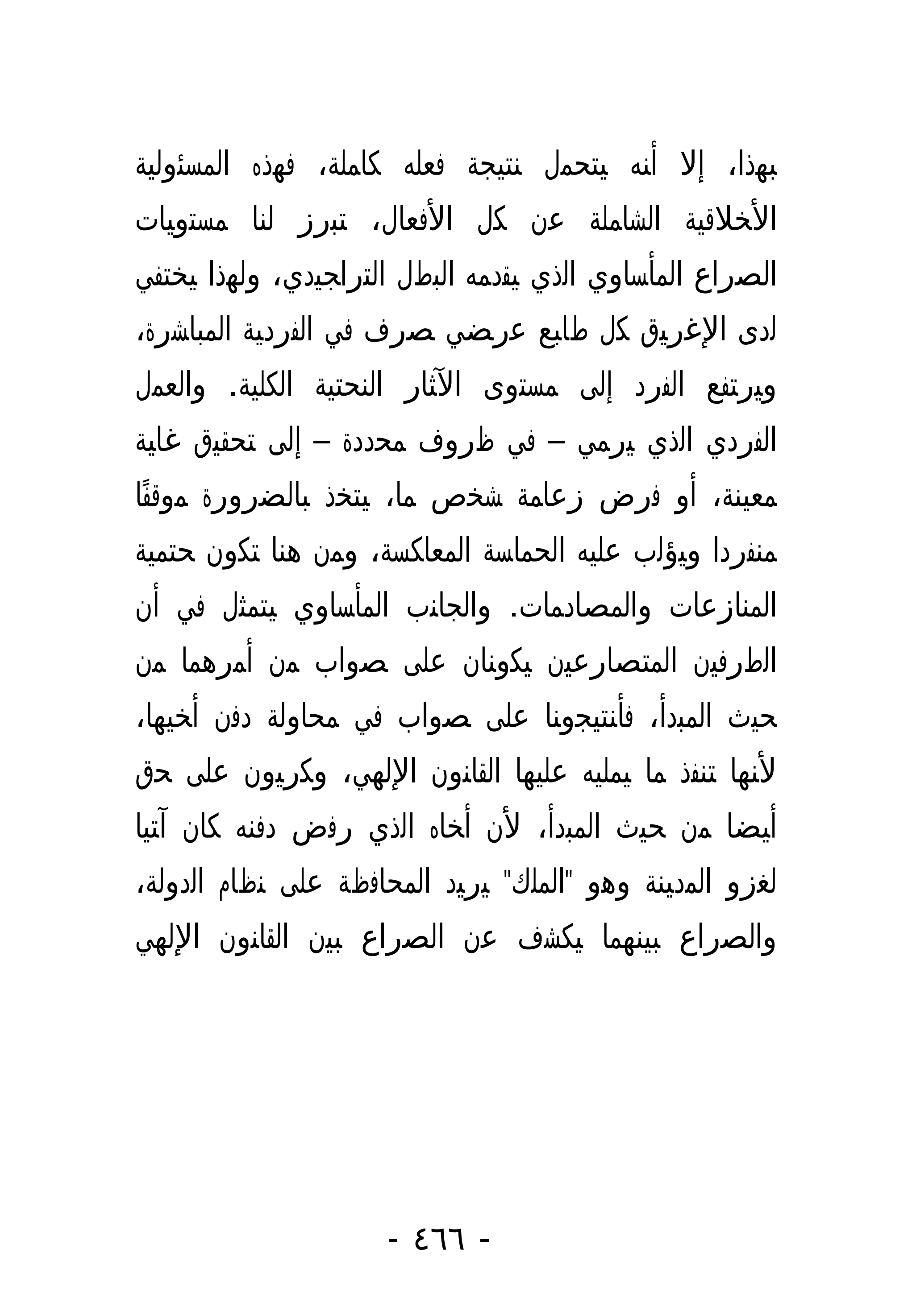
المرتبطة بالشعر الدرامي، مثل: هل يستخدم الشاعر لغة الشخص الطبيعية في حوار الدراما، أم يستخدم لغة الشعر؟ ويقف هيجل من هذه القضية موقفًا وسطًا، فيرى أن استخدام لغة الحياة اليومية، يوقع الفن في النثري، ولكن المغالاة في استخدام لغة الشعر في الحوار تبعدنا عن الشخصيات، وتضفي عليها قدرا من الغموض، ولهذا فالأنسب أن يكون الحوار وسطًا بين الموقفين، وهذا ما فعله جوته، وشيلر وشكسبير في أعمالهم المسرحية.

ويثير أيضا قضية: ما مدى أهمية الحوار في الشعر الدرامي، ويرى هيجل أن الحوار الذاتي Monologue يكشف لنا عن الصراع الذاتي داخل الشخصية، ويعبر عن وعي الشخصية بتناقضاتها الداخلية الخاصة، أما الحوار Dialogue، فإنه يجعل الشخصيات تكتشف بعضها بعضا، ولا يقف الأمر عند هذا الحد، وإنما يناقش هيجل أيضا قضية فن الممثل The Actor's Art ودوره في العمل الدرامي، وهو يرى أن هذه القضية لم تكن مطروحة لدى الإغريق، بسبب الأقنعة التي كان الممثلون يضعونها على وجوههم، أما في الدراما الحديثة فهي مطروحة، لأن الممثل يستخدم تعبير

وجهه، ويرى هيجل أن الممثل مطالب بأن يتشبع بروح الشاعر، وبالدور المكاف بتمثيله، وبتكييف شخصيته الخاصة معه داخليا وخارجيا، وعليه أن يترجم بتمثيله شعر الشاعر، وأن يعبر لنا عن مقاصده، بحيث يكون اللسان الحي للشاعر، وهناك فنون أخرى نشأت من خلال الدراما وتطورها، مثل فن المسرح والأوبرا والباليه.

أنواع الشعر الدرامي:

يقسم هيجل الشعر الدرامي إلى ثلاثة أنواع هي: المأساة Tragedy والملهاة Comedy والدراما الحديثة Modern Drama. إن المضمون الحقيقي للعمل المأساوي هو تلك الدوافع الكلية العقلية التي تعد المحور، الأساسي للحياة البشرية، بمعنى أن ماهية المأساة تتضمن صراعا بين قوى، لكل منها ما يبرره مثل: الحب الزوجي، حب الأهل والأسرة، الحياة العامة، وطنية المواطنين، وهي تصور الصراع الذي يدور داخل البطل التراجيدي بين ما هو كائن عليه، وما ينبغي أن يكونه، والصراع الذي يتولد مع القوى المحيطة به، فمثلا أوديب، بوصفه بطلا تراجيديا، يقتل أباه ويتزوج أمه، ورغم أن هذا تم دون أن يكون على وعي



بهذا، إلا أنه يتحمل نتيجة فعله كاملة، فهذه المسئولية الأخلاقية الشاملة عن كل الأفعال، تبرز لنا مستويات الصراع المأساوي الذي يقدمه البطل التراجيدي، ولهذا يختفي لدى الإغريق كل طابع عرضي صرف في الفردية المباشرة، ويرتفع الفرد إلى مستوى الآثار النحتية الكلية. والعمل الفردي الذي يرمي – في ظروف محددة – إلى تحقيق غاية معينة، أو فرض زعامة شخص ما، يتخذ بالضرورة موقفًا منفردا ويؤلب عليه الحماسة المعاكسة، ومن هنا تكون حتمية المنازعات والمصادمات. والجانب المأساوي يتمثل في أن الطرفين المتصارعين يكونان على صواب من أمرهما من حيث المبدأ، فأنتيجونا على صواب في محاولة دفن أخيها، لأنها تنفذ ما يمليه عليها القانون الإلهي، وكريون على حق أيضا من حيث المبدأ، لأن أخاه الذي رفض دفنه كان آتيا لغزو المدينة وهو "الملك" يريد المحافظة على نظام الدولة، والصراع بينهما يكشف عن الصراع بين القانون الإلهي

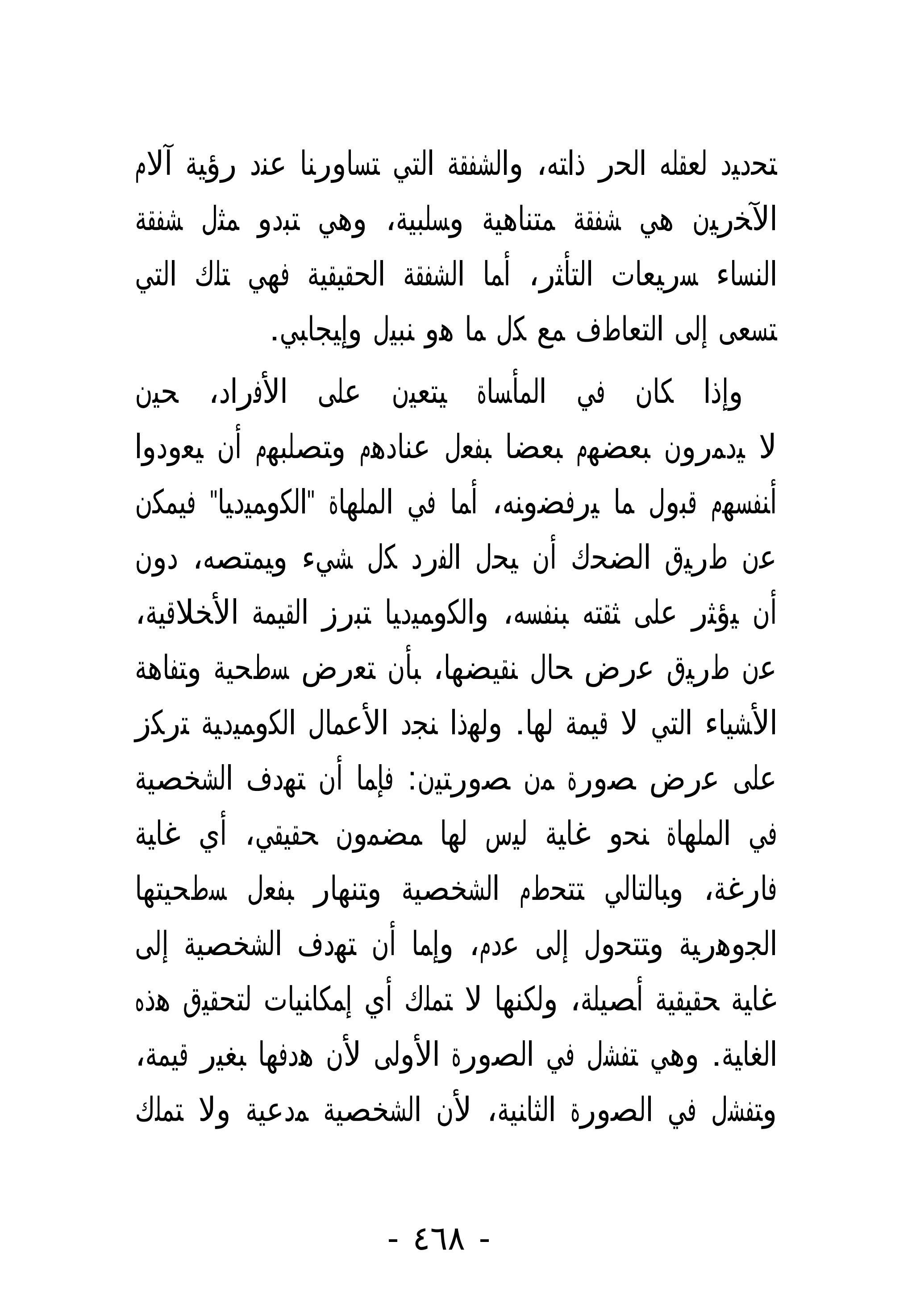
والقانون البشري، والحل المأساوي لهذا الخلاف يتمثل في إلغاء الفردية حتى تستعيد الحقيقة المطلقة، أو العدالة الخالدة نفسها، وتسترد جوهرها الأخلاقي[422].

ويعارض هيجل مفهوم أرسطو عن التراجيديا بأنها "ينبغي أن تبنى على نحو متقن، يجعل من يسمعها تروى – دون أن يراها معروضة – يمتلئ بالخوف، وتأخذه الشفقة"[423] فيبين أن المهمة الوحيدة التي تقع على عاتق عمل فني ما هي أن يقدم ما يتفق مع العقل وما يأتلف مع حقيقة الروح، ولهذا فلا ينبغي أن نتوقف عند شعوري الخوف والشفقة وحدهما، بل ينبغي أن نركز اهتمامنا على المضمون الذي منه نُسج التعبير الفني، لنتحرر من هذين الشعورين، لأن الإنسان قد يخاف من قوة ما هو خارجي ومتناه، ومما هو موجود في ذاته ولذاته، ولكن يجب على الإنسان ألا يخشى أي قوة تمارس الاضطهاد، وإنما يخشى القوة الأخلاقية التي هي

---

(422) Ibid: P. 1159 – 1160.

(423) أرسطو: فن الشعر، ترجمة د. إبراهيم حمادة، ص ١٤١.


تحديد لعقله الحر ذاته، والشفقة التي تساورنا عند رؤية آلام الآخرين هي شفقة متناهية وسلبية، وهي تبدو مثل شفقة النساء سريعات التأثر، أما الشفقة الحقيقية فهي تلك التي تسعى إلى التعاطف مع كل ما هو نبيل وإيجابي.

وإذا كان في المأساة يتعين على الأفراد، حين لا يدمرون بعضهم بعضا بفعل عنادهم وتصلبهم أن يعودوا أنفسهم قبول ما يرفضونه، أما في الملهاة "الكوميديا" فيمكن عن طريق الضحك أن يحل الفرد كل شيء ويمتصه، دون أن يؤثر على ثقته بنفسه، والكوميديا تبرز القيمة الأخلاقية، عن طريق عرض حال نقيضها، بأن تعرض سطحية وتفاهة الأشياء التي لا قيمة لها. ولهذا نجد الأعمال الكوميدية تركز على عرض صورة من صورتين: فإما أن تهدف الشخصية في الملهاة نحو غاية ليس لها مضمون حقيقي، أي غاية فارغة، وبالتالي تتحطم الشخصية وتنهار بفعل سطحيتها الجوهرية وتتحول إلى عدم، وإما أن تهدف الشخصية إلى غاية حقيقية أصيلة، ولكنها لا تملك أي إمكانيات لتحقيق هذه الغاية. وهي تفشل في الصورة الأولى لأن هدفها بغير قيمة، وتفشل في الصورة الثانية، لأن الشخصية مدعية ولا تملك

الوسائل الكافية. والشخصية الكوميدية الحقيقية هي التي تكون على وعي بقدراتها وبغاياتها، وبالتالي لا تتأثر بالفشل، ولكن ترتفع فوقه من خلال الضحك والسخرية ذاتها، وهذا ما نجده في مسرحيات "أرسطو فانس" فهو لا يسخر من الأخلاق الأثينية، ولا من الفلسفة الإغريقية ولا من فن الإغريق الحقيقي ولكنه يسخر من المظاهر المختلفة المنحطة التي تتعارض منها المعتقدات القديمة، ويسخر من السفسطة، والثرثرة التي لا أساس لها غير التملق للآخرين، أي أنه يسخر من كل ما يتعارض مع الواقع الحقيقي للدولة والدين والفن، مسلطًا الضوء على بلاهته التي تدمر نفسها بنفسها[424].

وبين المأساة والملهاة يوجد نوع ثالث من الشعر الدرامي، يجمع بين مبادئ المأساة والملهاة، وتتحد فيه عناصر التراجيديا والكوميديا، وكان يطلق على هذا النوع من الدراما

---

(424) Hegel: OP. cit., P. 1202.

الإغريقية اسم الساتورية Stayrs [425] وهي مسرحية كان العمل فيها رصينًا وجديا، وتعامل الجوقة "الكورس" Chorus الساتيرات بطريقة كوميدية. ومثالها مسرحية الكيكلوبس ليوديبيديس[426]، ويذكر هيجل مثال مسرحية أمفيتر يونيس لبلاوطس Plautus الشاعر اللاتيني الكوميدي (٢٥٤ – ١٨٤ ق. م)، ويعتبر تداخل المأساة والكوميديا هو السمة المميزة للدراما الحديثة، أو المسرحية الاجتماعية.

وأهم ما يميز الدراما الإغريقية عن الدراما الحديثة هو استخدامها للجوقة "الكورس"، والجوقة الإغريقية لا تشارك في الأحداث الدرامية، وإنما تمثل دور التفكير العادي، ويروي هيجل أن الشخصيات الفاعلة، المنهمكة في السعي وراء أهدافها الخاصة، كانت تتلقى من الجوقة أحكاما بصدد قيمتها وصفاتها، ولهذا كانت الجوقة بالنسبة للجمهور،

---

(425) Ibid: P. 1203.

(426) د. إبراهيم سكر: الدراما الإغريقية، المكتبة الثقافية، العـدد ٢٠٣، ص ١٣ – ١٤.

ممثلا موضوعيا لآرائه فيما يجري أمامه، وهذا يعني أن الجوقة كانت تجسد الوعي الجوهري أو الأعلى، وتمثل الجوهر الفعلي للحياة. وهي لا تتدخل في العمل مطلقًا، ولا تمارس – على نحو فعال – أي حق في مواجهة أفعال المتصارعين، بل تكتفي بالتعبير النظري عن حكمها[427] ولذلك "فقد عاب كثير من المحدثين والمعاصرين على الجوقة الإغريقية موقفها المتخاذل، لأنها تكتفي بذرف الدموع على البطل في محنته دون أن تفعل من أجله أمرا ذا بال"[428]، بينما لا نجد في الدراما الحديثة الجوقة، وإنما نجد الأفراد الفاعلين في خضم الأحداث الدرامية. والحقيقة أن رأي هيجل عن الجوقة القديمة، يقترب من رأي شيلر Schiller الذي ورد في مقدمة مسرحيته المشهور عروس ميسينا die Braut Von Messins وهو: أن الجوقة تعتبر كسياج يحيط بالتراجيديا من كل ناحية كي يفصلها عن العالم الواقعي

---

(427) Hegel: OP. cit., P. 1210.

(428) د. محمد حمدي إبـراهيم: دراسـة فـي نظريـة الـدراما الإغريقية، ص ٦٨.

ويضمن لها المثالية وحريتها الشعرية[429].

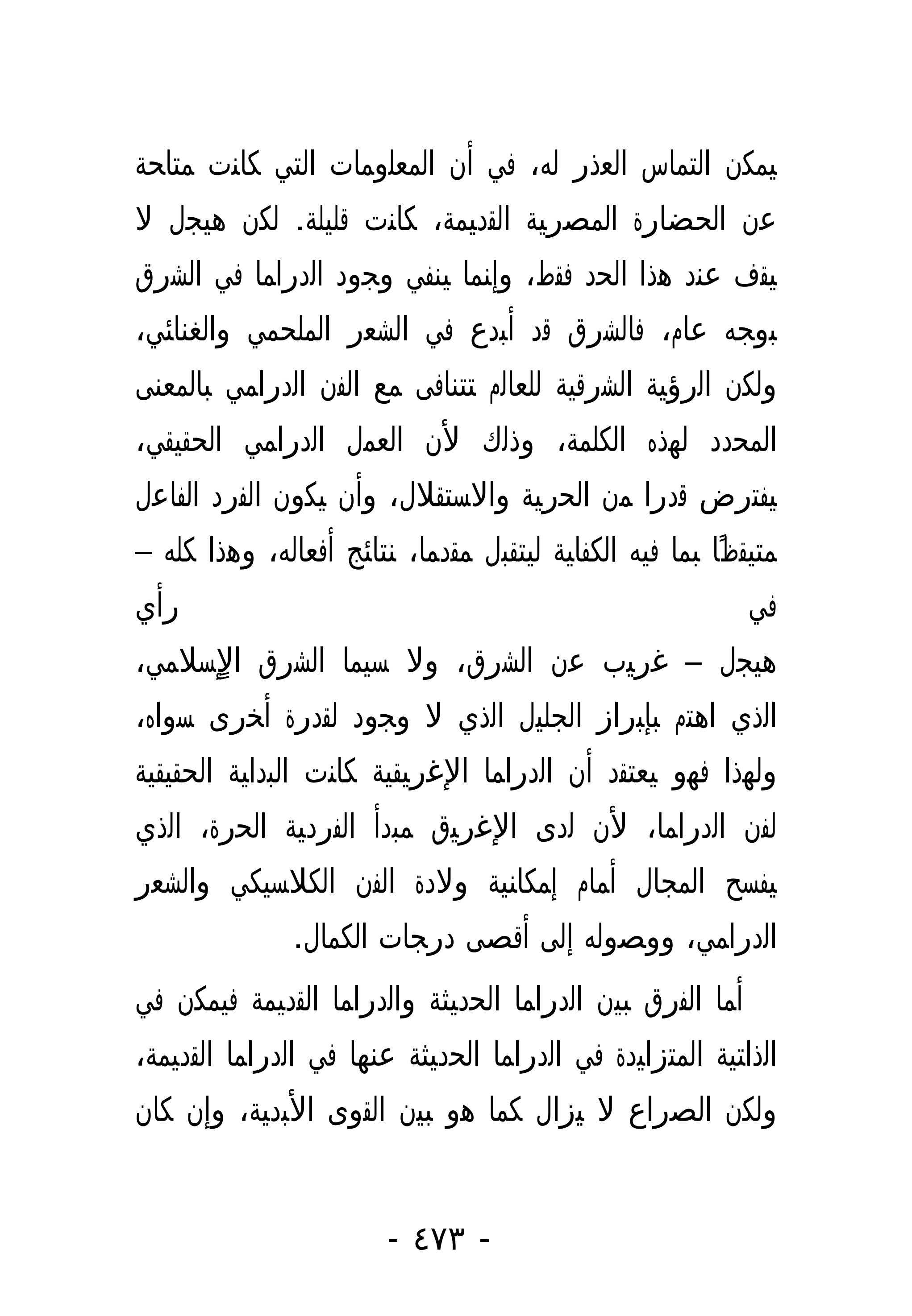
التطور العيني للشعر الدرامي:

كعادة هيجل يرى أن البداية الحقيقية للدراما تنبع من بلاد الإغريق، ولا يذكر الدراما المصرية القديمة، التي قدمت الآثار الأولى للدراما خلال الألف عام الثانية أو الثالثة قبل الميلاد، كما أكد هذا ألارادیس نيكول Allardyce Nicoll في كتابه الدراما العالمية World Drama (١٩٤٦)[430]، بل ووجدت آثار تؤكد معرفة الدراما بالمعنى المحدد لهذه الكلمة لدى المصريين القدماء، وهذه الآثار التي اكتشفت عبارة عن ملاحظات مخرج لعرض مسرحي. لكن هيجل ينتمي إلى حضارته الغربية، وبالتالي يبدأ باليونان، ولكن

---

(429) المرجع السابق. ص ٨٨.

(430) مولوين ميرسنت وآخر: الكوميديا والتراجيديا ترجمة د. علي أحمد محمد. عالم المعرفة الكويت ١٩٧٩، ص ١٦١.


يمكن التماس العذر له، في أن المعلومات التي كانت متاحة عن الحضارة المصرية القديمة، كانت قليلة. لكن هيجل لا يقف عند هذا الحد فقط، وإنما ينفي وجود الدراما في الشرق بوجه عام، فالشرق قد أبدع في الشعر الملحمي والغنائي، ولكن الرؤية الشرقية للعالم تتنافى مع الفن الدرامي بالمعنى المحدد لهذه الكلمة، وذلك لأن العمل الدرامي الحقيقي، يفترض قدرا من الحرية والاستقلال، وأن يكون الفرد الفاعل متيقظًا بما فيه الكفاية ليتقبل مقدما، نتائج أفعاله، وهذا كله – في رأي

هيجل – غريب عن الشرق، ولا سيما الشرق الإسلامي، الذي اهتم بإبراز الجليل الذي لا وجود لقدرة أخرى سواه، ولهذا فهو يعتقد أن الدراما الإغريقية كانت البداية الحقيقية لفن الدراما، لأن لدى الإغريق مبدأ الفردية الحرة، الذي يفسح المجال أمام إمكانية ولادة الفن الكلاسيكي والشعر الدرامي، ووصوله إلى أقصى درجات الكمال.

أما الفرق بين الدراما الحديثة والدراما القديمة فيمكن في الذاتية المتزايدة في الدراما الحديثة عنها في الدراما القديمة، ولكن الصراع لا يزال كما هو بين القوى الأبدية، وإن كان

النزاع بين إرادات الأفراد والأشخاص قد تأكدت أهميته أكثر مما كان قديما. ولقد كان البطل في المأساة القديمة يعتمد اعتمادا تاما على قوة معينة مثل مصلحة الدولة أو رعاية الأسرة، أما البطل في المأساة الحديثة، فهو يعتمد أكثر على فرديته أو على أهدافه الخاصة وطموحاته ورغباته، وعلى الرغم من أنه يمكن أن يكون شريرا مثل ماكبث Macbeth فإنه لابد أن يكون شخصيته ذات قيمة حقيية أصيلة وذات طابع أخلاقي جوهري، وبهذا يكون تجسيدا للعقلي والكلي وتتفق هذه الزيادة لجانب الذاتية مع التقدم الذي قطعه الفن من الصورة الكلاسيكية إلى الصورة الرومانتيكية التي كانت الذاتية مبدأها الجوهري.

بعد أن عرضت لنسق الفنون الجميلة في تطوره المنطقي عند هيجل من العمارة إلى الدراما، بوصفها أرقى صور الفن، لأنها تحقق أهم هدف للفن، فالفن عند هيجل ليس مجرد لعب نافع أو مستحب، بل الفن هو تحرير الروح من

مضمون التناهي وشكله[431]. فالغاية الأساسية هي حضور المطلق في الحسي والواقعي، وتصالحه مع كل منهما، وتفتح الحقيقة التي تتجلى في التاريخ الكوني. ويمكن القول بأن هيجل يرى بأن هناك وحدة في طبيعة الفن بشكل عام، مهما اختلفت الفنون، ويتضح هذا في فهمه لطبيعة الجمال الفني بوصفه تعبيرا عن الحرية الإنسانية، فوجود الفن مشروط بوجود حرية الفنان واستقلاله. وإذا كان الشعر هو أرقى الفنون وأسماها عند هيجل، فقد سبق لهيجل "أن عبر عن هذا في كتابه (ظاهريات الروح) حين يقول: الشعر هو مولد اللغة، والارتقاء إلى المفكر، وهو يمزج بين الذات والموضوع، وهو رمز يشير إلى موضوع خارجي يتجلى لنا من خلاله، حتى وإن كان خافيا عنا"[432] ولذلك فهو يعتبر أن النثر الأدبي هو حنين إلى الشعر وهو حنين أيضا إلى هذه الوحدة الأولى بين الفكر واللغة. وتفضيل هيجل للشعر،

---

(431) Hegel: Aesthetics, II, P. 1236.

(432) اقتبسته د. نازلي إسماعيل، في كتابها الفلسـفة المعاصـرة، المكتبة القومية، القاهرة، ص ٦٨.

وللشعر الدرامي بوجه خاص، يتنافى مع رأي أفلاطون في الشعر، حيث يقول في الكتاب الثالث من الجمهورية: إن أسلوب السرد والحديث المباشر أفضل من الأسلوب الدرامي الذي ترد فيه الكلمات على لسان شخصيات يصورها الشاعر ذلك لأن الكثرة في ذاتها شر، والعمل الشعري الذي ينطوي على كثرة الشخصيات والمواقف والاتجاهات أسوأ من العمل البسيط الذي يصل إلى هدفه مباشرة[433]. ولكن هيجل يتفق مع أرسطو في كثير من سمات الشعر الدرامي ولكنه أضاف إليه الكثير.

والفن – في نهاية المطاف – يمكن أن يكون أمامه طريقان لا ثالث لهما: أولهما: أن يحقق الانفصال التام بين العام والخاص، وبين الكلي والجزئي، وبالتالي ينهي الفن نفسه، لأن هذا يخالف أبسط مبادئ الفن الأساسية وهو التعبير عن الوحدة بين الأبدي والإلهي والحقيقي في ذاته، وبين الظواهر الواقعية والأشكال العينية. وقد سبق أن أشار

---

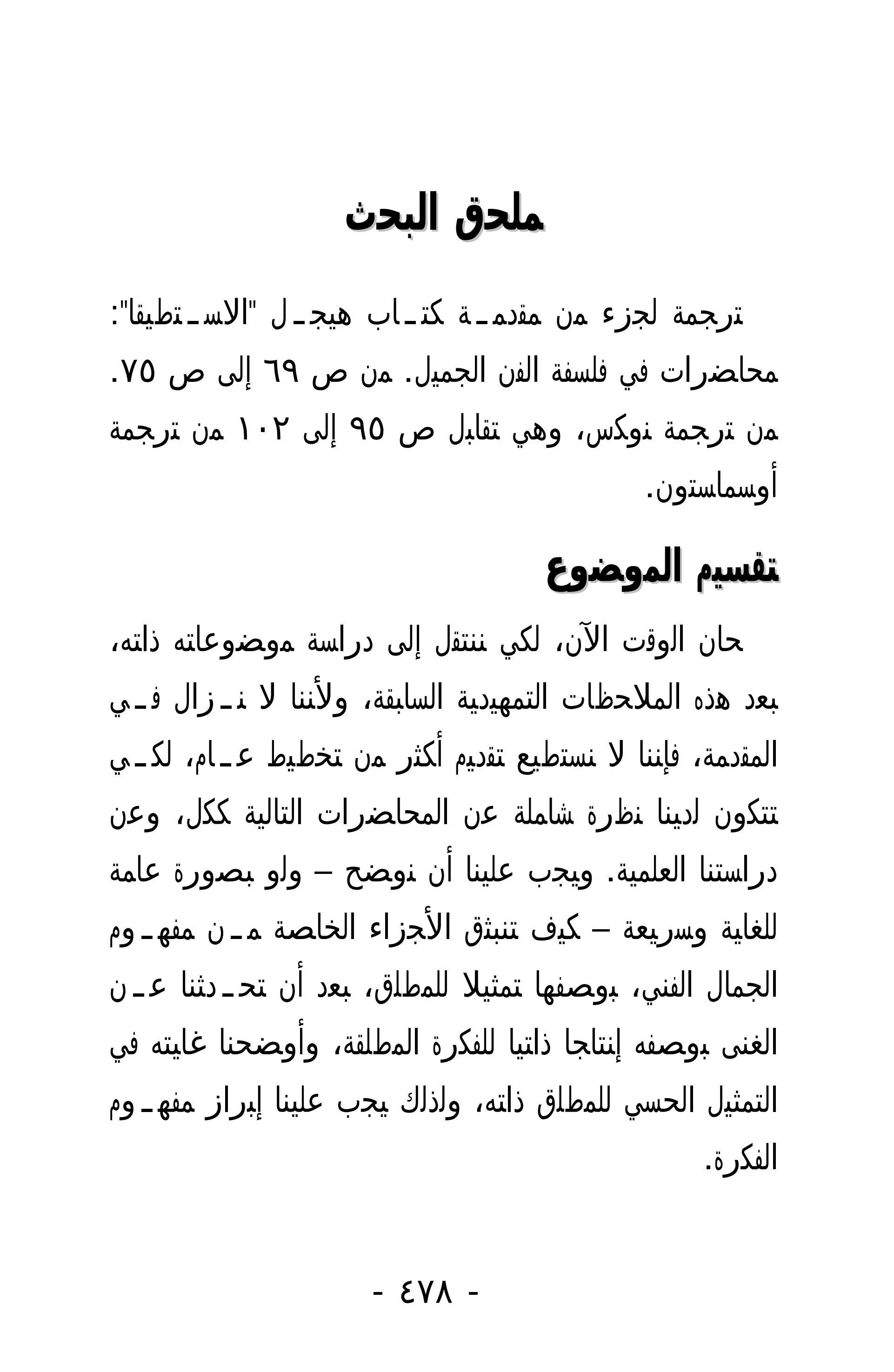
[433] جمهورية أفلاطون، ترجمة د. فؤاد زكريا، الهيئة المصـرية العامة للكتاب ١٩٧٤، ص ١٥٩.

هيجل إلى أن هذا الانفصال التام يعني تدمير الفن. وثانيهما: تصالح الشعر مع الفلسفة، أي وحدة الشعر مع المفهوم[434] بمعنى أن يكون الشعر هو التعبير عن الحقيقة واكتشافها في الواقع العيني. وهذا هو المفهوم الذي يسعى إليه هيجل من عرضه لنسق الفنون الجميلة، ولهذا فهو ينهي محاضراته في علم الجمال، بأمنية هي ألا ينقطع الخيط بين الحق والجمال، وألا تنفصم بينهما. ولذلك يرى ستيفن ستلزر Stelzer إن إدراك الشعر فلسفيا لا يتم – عند هيجل – إلا عند اكتمال الوعي به من خلال توحد شعري فلسفي، وهذا ينذر – أو يبشر – بانقضاء الفلسفة كعلم وبدايتها كفن، وهذا بدوره يعني انتهاء الانفصام القائم في المعرفة بين المفهوم Concept والشعر[435].

---

(434) Steffen Stelzer: A Last Attempt to Grasp Poetry Notes on Hegel's Lectures on the Philosophy of Art, P. 47.

(435) Ibid: P. 84.

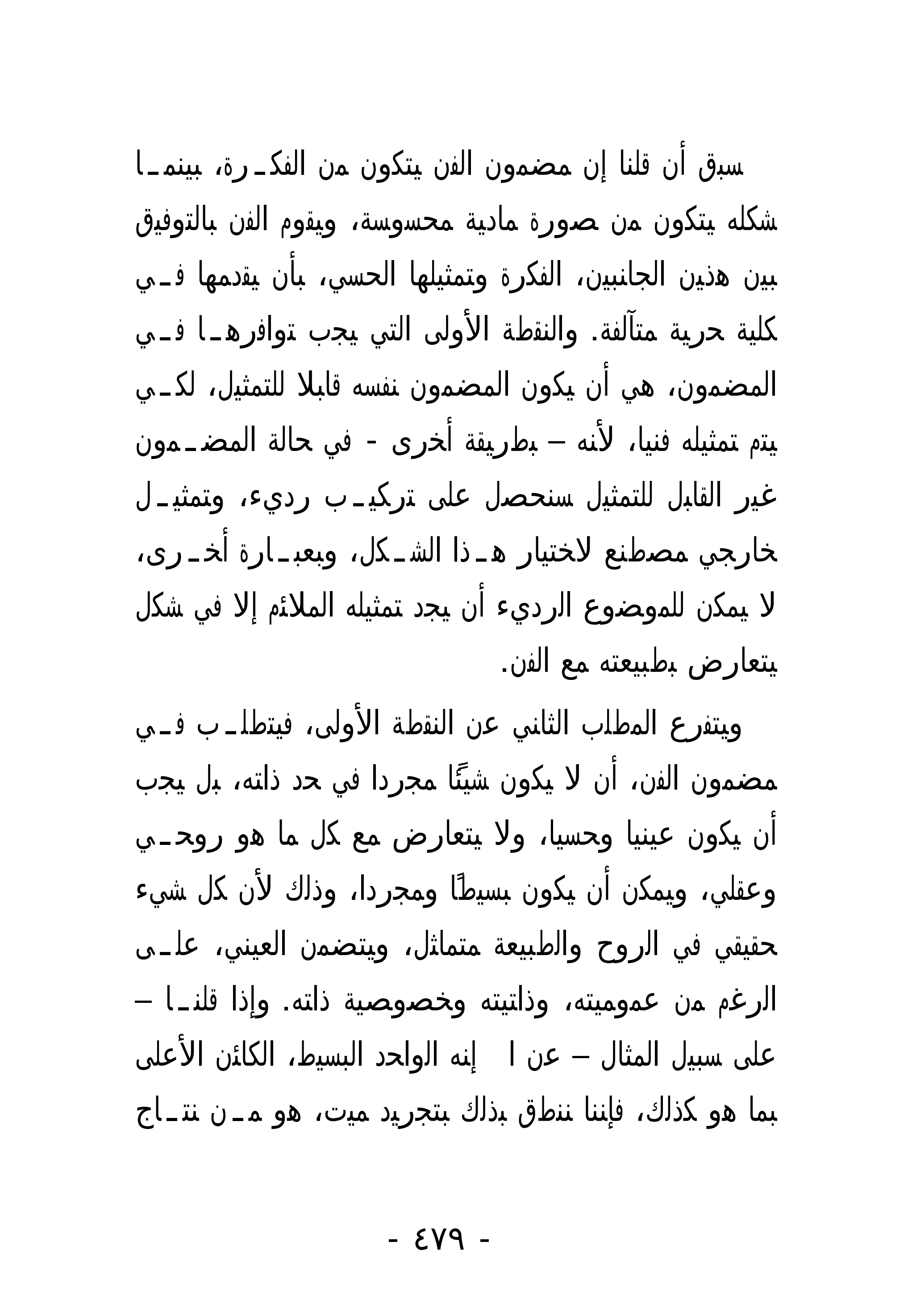


ملحق البحث

ترجمة لجزء من مقدمـة كتـاب هيجـل "الاسـتطيقا": محاضرات في فلسفة الفن الجميل. من ص ٦٩ إلى ص ٧٥. من ترجمة نوكس، وهي تقابل ص ٩٥ إلى ١٠٢ من ترجمة أوسماستون.

تقسيم الموضوع

حان الوقت الآن، لكي ننتقل إلى دراسة موضوعاته ذاته، بعد هذه الملاحظات التمهيدية السابقة، ولأننا لا نـزال فـي المقدمة، فإننا لا نستطيع تقديم أكثر من تخطيط عـام، لكـي تتكون لدينا نظرة شاملة عن المحاضرات التالية ككل، وعن دراستنا العلمية. ويجب علينا أن نوضح – ولو بصورة عامة للغاية وسريعة – كيف تنبثق الأجزاء الخاصة مـن مفهـوم الجمال الفني، بوصفها تمثيلا للمطلق، بعد أن تحـدثنا عـن الغنى بوصفه إنتاجا ذاتيا للفكرة المطلقة، وأوضحنا غايته في التمثيل الحسي للمطلق ذاته، ولذلك يجب علينا إبراز مفهـوم الفكرة.

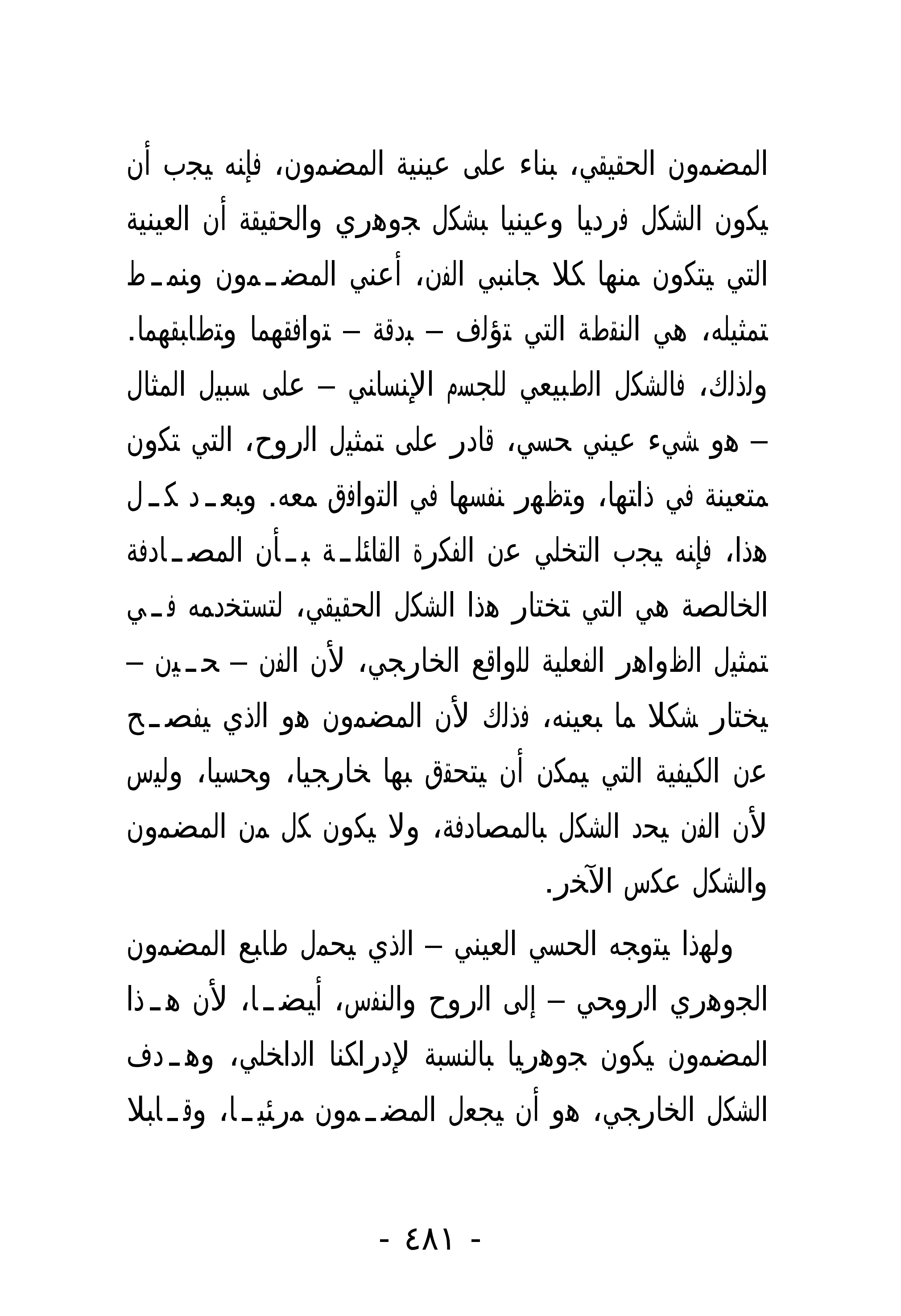

سبق أن قلنا إن مضمون الفن يتكون من الفكـرة، بينمـا شكله يتكون من صورة مادية محسوسة، ويقوم الفن بالتوفيق بين هذين الجانبين، الفكرة وتمثيلها الحسي، بأن يقدمها فـي كلية حرية متآلفة. والنقطة الأولى التي يجب توافرهـا فـي المضمون، هي أن يكون المضمون نفسه قابلا للتمثيل، لكـي يتم تمثيله فنيا، لأنه – بطريقة أخرى - في حالة المضـمون غير القابل للتمثيل سنحصل على تركيـب رديء، وتمثيـل خارجي مصطنع لاختيار هـذا الشـكل، وبعبـارة أخـرى، لا يمكن للموضوع الرديء أن يجد تمثيله الملائم إلا في شكل يتعارض بطبيعته مع الفن.

ويتفرع المطلب الثاني عن النقطة الأولى، فيتطلـب فـي مضمون الفن، أن لا يكون شيئًا مجردا في حد ذاته، بل يجب أن يكون عينيا وحسيا، ولا يتعارض مع كل ما هو روحـي وعقلي، ويمكن أن يكون بسيطًا ومجردا، وذلك لأن كل شيء حقيقي في الروح والطبيعة متماثل، ويتضمن العيني، علـى الرغم من عموميته، وذاتيته وخصوصية ذاته. وإذا قلنـا – على سبيل المثال – عن ا إنه الواحد البسيط، الكائن الأعلى بما هو كذلك، فإننا ننطق بذلك بتجريد ميت، هو مـن نتـاج

الفهم اللاعقلاني، فإله كهذا، لا نـدرك ذاتـه فـي حقيقتـه المتعينة، ولهذا، فهو لا يقدم للفن أي مضمون قابل للتمثيل لا سيما الفن البصري. ولذلك فإن اليهود والأتراك (يقصد هيجل بهم المسلمين) ليسوا قادرين على تمثيل إلههم بواسطة الفن، رغم أن ا – لديهم – ليس تجريدا مـن تجريـدات الفهـم، وتمتلك المسيحية طريقة إيجابية في ذلك، فا في المسـيحية يوضع خارجيا في حقيقته، فهو – لذلك – تعين شـامل فـي ذاته، كشخص، وكموضوع وبمزيد من الدقة كروح. وما هو كروح يجسده التصور الديني بوصفه ثالوثًا من الأشـخاص، وهو في الوقت نفسه مدرك ذاتي للواحد، وهنا تحقـق لـدينا وحدة الأساس أو العام والخاص معا. وهذه الوحـدة تكـون العيني.

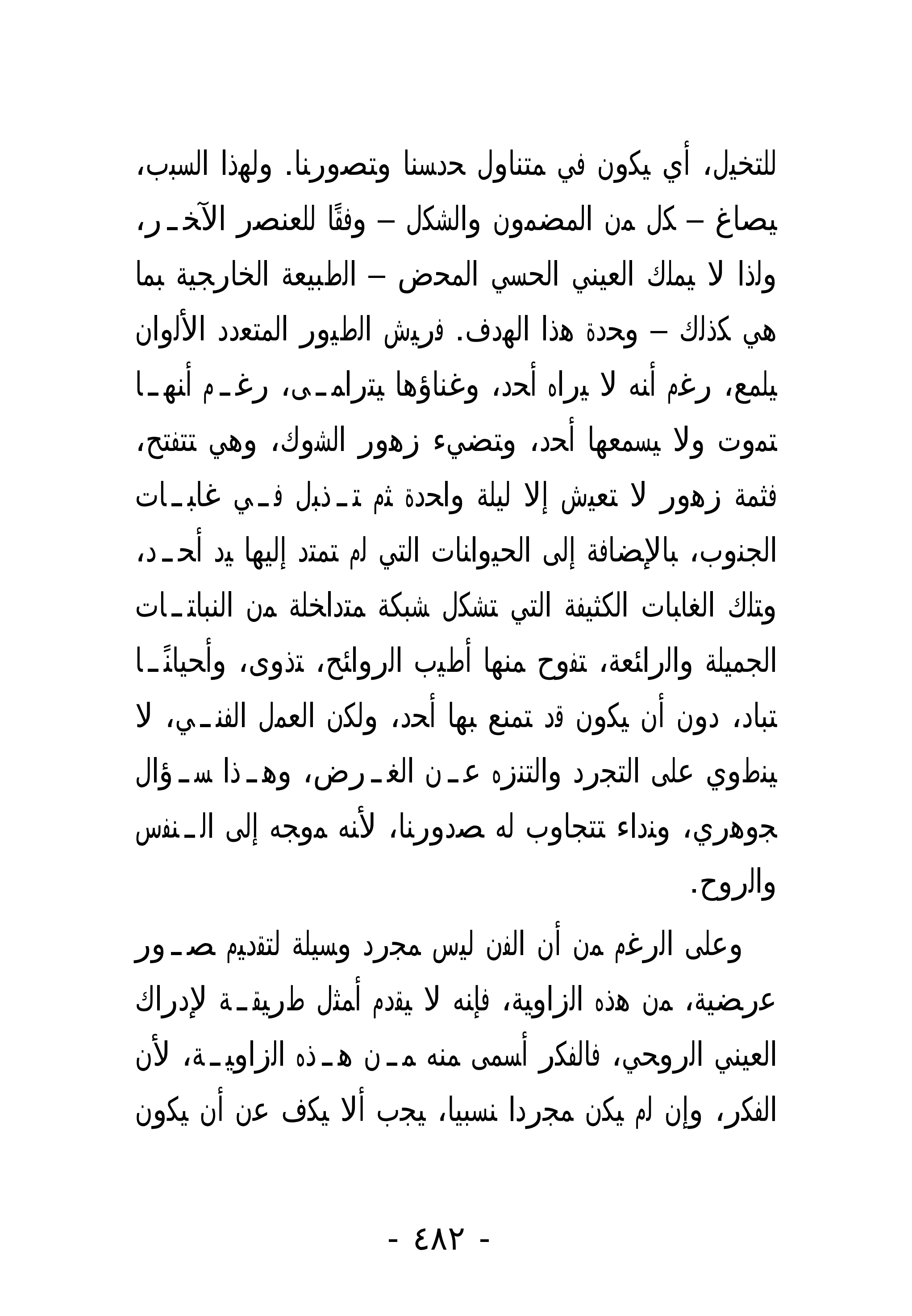
والآن، فإن المضمون لكي يكون حقيقيا تماما، فيجـب أن يكون من هذا النمط العيني، كذلك يتطلب الفن تماثلا عينيـا، لأن المجرد الخاص والعام، لـم يجـدا فـي ذاتـه التحقـق المشخص للتقدم نحو الخصوصية وتحلي الظواهر، واتحادها مع بعضها البعض.

وثالثًا: لكي يكون الشكل الحسي، أو المظهر، متوافقًا مـع



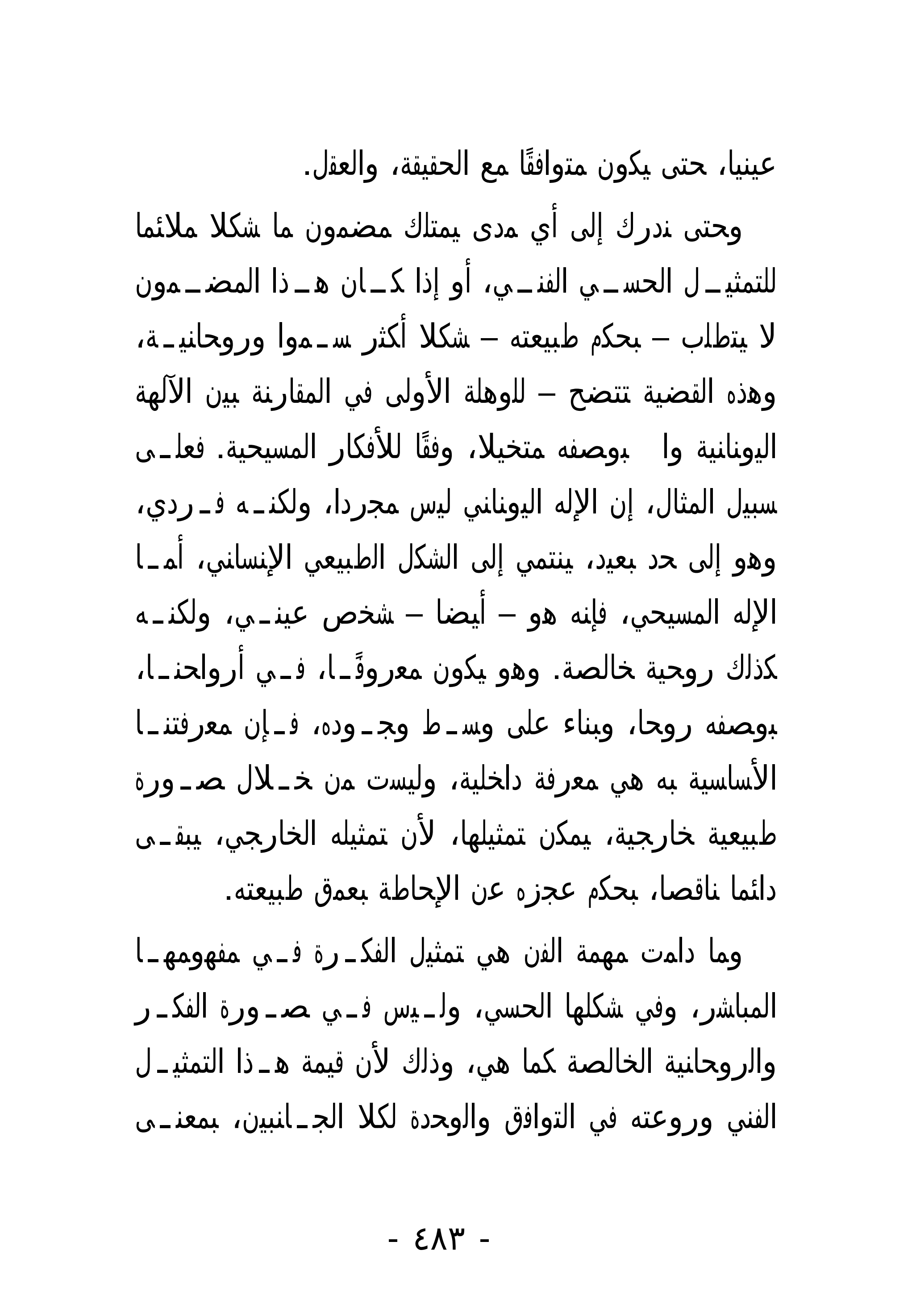
المضمون الحقيقي، بناء على عينية المضمون، فإنه يجب أن يكون الشكل فرديا وعينيا بشكل جوهري والحقيقة أن العينية التي يتكون منها كلا جانبي الفن، أعني المضـمون ونمـط تمثيله، هي النقطة التي تؤلف – بدقة – توافقهما وتطابقهما. ولذلك، فالشكل الطبيعي للجسم الإنساني – على سبيل المثال – هو شيء عيني حسي، قادر على تمثيل الروح، التي تكون متعينة في ذاتها، وتظهر نفسها في التوافق معه. وبعـد كـل هذا، فإنه يجب التخلي عن الفكرة القائلـة بـأن المصـادفة الخالصة هي التي تختار هذا الشكل الحقيقي، لتستخدمه فـي تمثيل الظواهر الفعلية للواقع الخارجي، لأن الفن – حـين – يختار شكلا ما بعينه، فذلك لأن المضمون هو الذي يفصـح عن الكيفية التي يمكن أن يتحقق بها خارجيا، وحسيا، وليس لأن الفن يحد الشكل بالمصادفة، ولا يكون كل من المضمون والشكل عكس الآخر.

ولهذا يتوجه الحسي العيني – الذي يحمل طابع المضمون الجوهري الروحي – إلى الروح والنفس، أيضـا، لأن هـذا المضمون يكون جوهريا بالنسبة لإدراكنا الداخلي، وهـدف الشكل الخارجي، هو أن يجعل المضـمون مرئيـا، وقـابلا



للتخيل، أي يكون في متناول حدسنا وتصورنا. ولهذا السبب، يصاغ – كل من المضمون والشكل – وفقًا للعنصر الآخـر، ولذا لا يملك العيني الحسي المحض – الطبيعة الخارجية بما هي كذلك – وحدة هذا الهدف. فريش الطيور المتعدد الألوان يلمع، رغم أنه لا يراه أحد، وغناؤها يترامـى، رغـم أنهـا تموت ولا يسمعها أحد، وتضيء زهور الشوك، وهي تتفتح، فثمة زهور لا تعيش إلا ليلة واحدة ثم تـذبل فـي غابـات الجنوب، بالإضافة إلى الحيوانات التي لم تمتد إليها يد أحـد، وتلك الغابات الكثيفة التي تشكل شبكة متداخلة من النباتـات الجميلة والرائعة، تفوح منها أطيب الروائح، تذوى، وأحيانًـا تباد، دون أن يكون قد تمتع بها أحد، ولكن العمل الفنـي، لا ينطوي على التجرد والتنزه عـن الغـرض، وهـذا سـؤال جوهري، ونداء تتجاوب له صدورنا، لأنه موجه إلى الـنفس والروح.

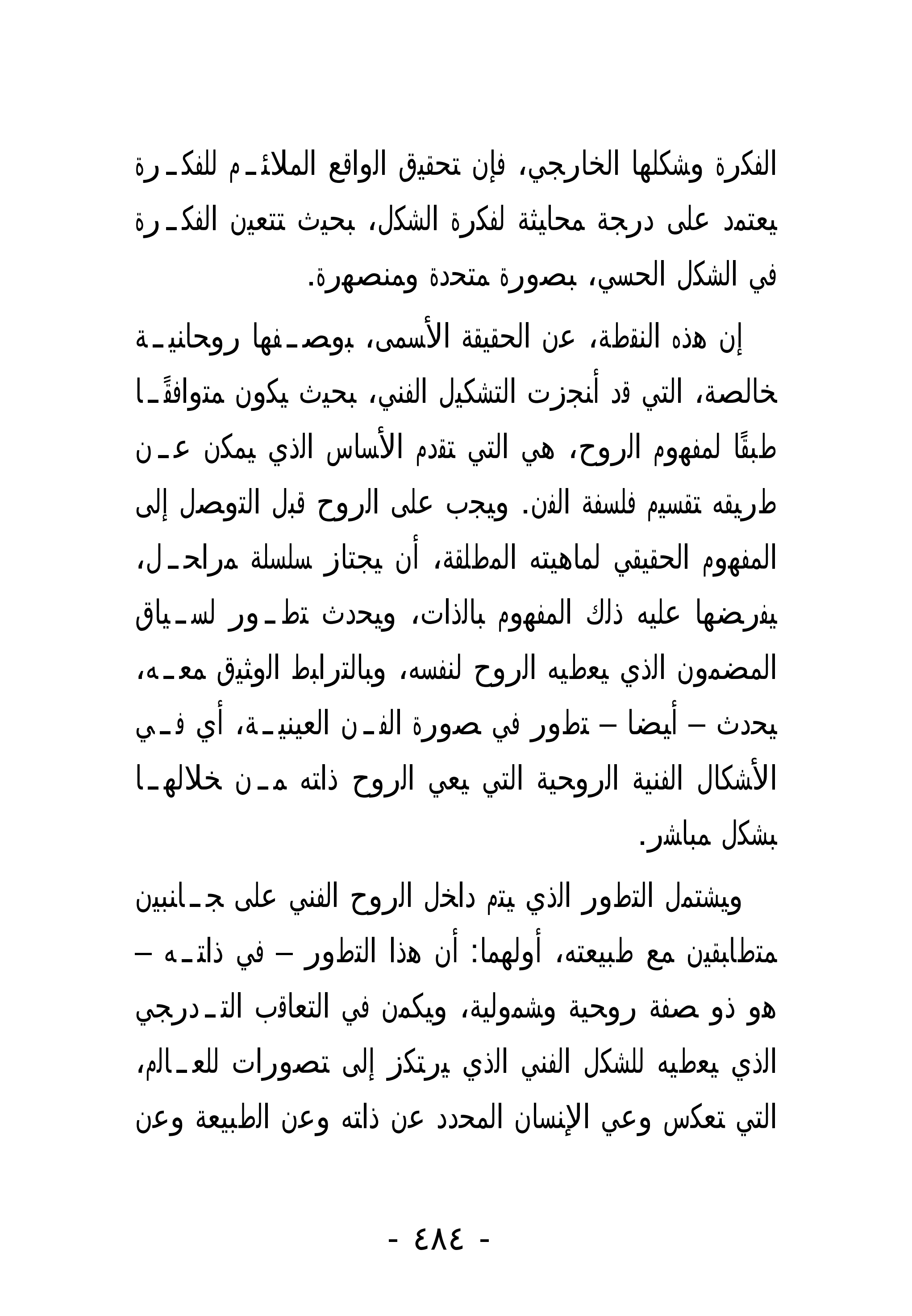
وعلى الرغم من أن الفن ليس مجرد وسيلة لتقديم صـور عرضية، من هذه الزاوية، فإنه لا يقدم أمثل طريقـة لإدراك العيني الروحي، فالفكر أسمى منه مـن هـذه الزاويـة، لأن الفكر، وإن لم يكن مجردا نسبيا، يجب ألا يكف عن أن يكون



عينيا، حتى يكون متوافقًا مع الحقيقة، والعقل.

وحتى ندرك إلى أي مدى يمتلك مضمون ما شكلا ملائما للتمثيل الحسي الفني، أو إذا كان هذا المضمون لا يتطلب – بحكم طبيعته – شكلا أكثر سموا وروحانية، وهذه القضية تتضح – للوهلة الأولى في المقارنة بين الآلهة اليونانية وا بوصفه متخيلا، وفقًا للأفكار المسيحية. فعلى سبيل المثال، إن الإله اليوناني ليس مجردا، ولكنه فردي، وهو إلى حد بعيد، ينتمي إلى الشكل الطبيعي الإنساني، أما الإله المسيحي، فإنه هو – أيضا – شخص عيني، ولكنه كذلك روحية خالصة. وهو يكون معروفًا، في أرواحنا، بوصفه روحا، وبناء على وسط وجوده، فإن معرفتنا الأساسية به هي معرفة داخلية، وليست من خلال صورة طبيعية خارجية، يمكن تمثيلها، لأن تمثيله الخارجي، يبقى دائما ناقصا، بحكم عجزه عن الإحاطة بعمق طبيعته.

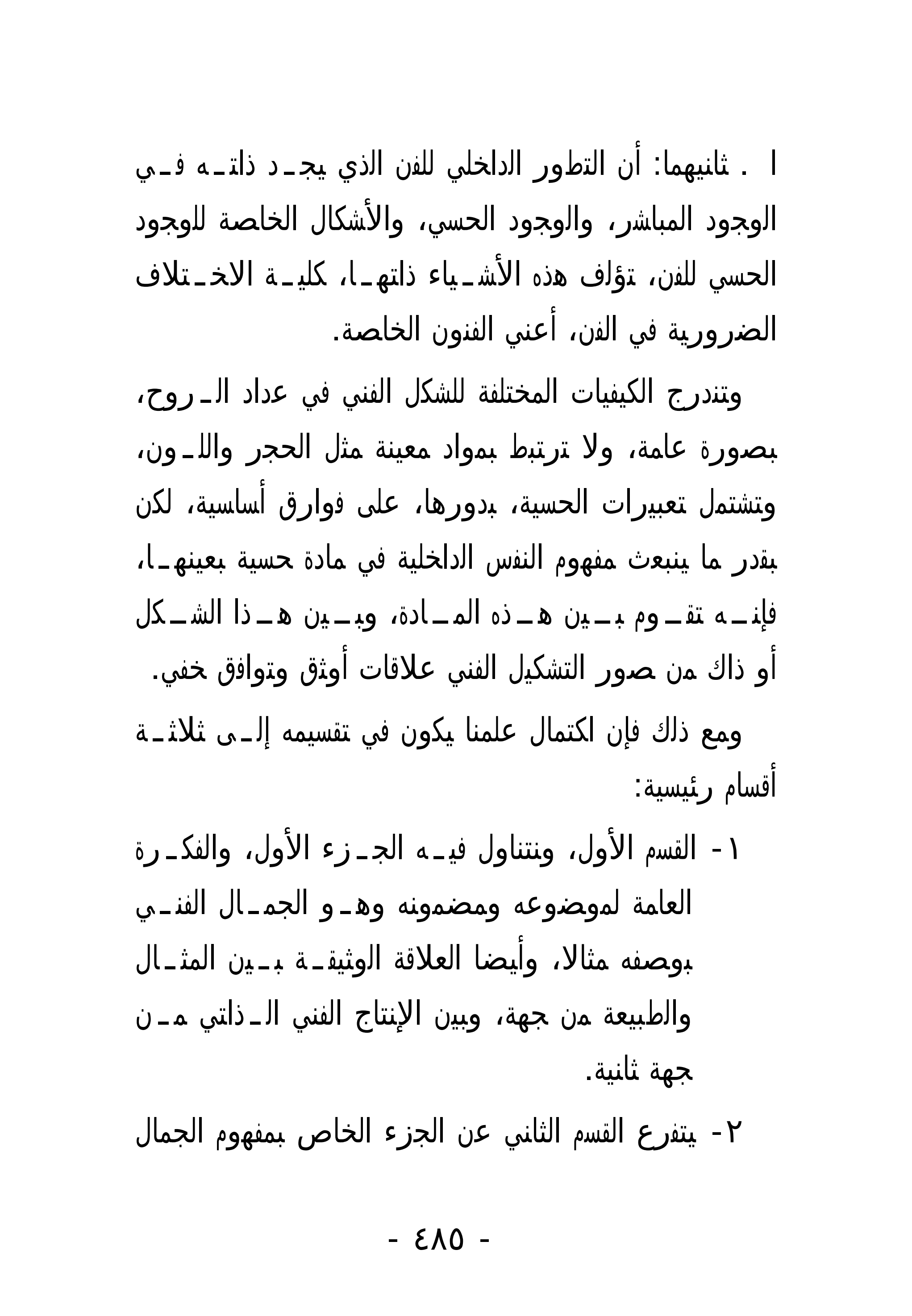
وما دامت مهمة الفن هي تمثيل الفكرة في مفهومها المباشر، وفي شكلها الحسي، وليس في صورة الفكر والروحانية الخالصة كما هي، وذلك لأن قيمة هذا التمثيل الفني وروعته في التوافق والوحدة لكلا الجانبين، بمعنى



الفكرة وشكلها الخارجي، فإن تحقيق الواقع الملائـم للفكـرة يعتمد على درجة محايثة لفكرة الشكل، بحيث تتعين الفكـرة في الشكل الحسي، بصورة متحدة ومنصهرة.

إن هذه النقطة، عن الحقيقة الأسمى، بوصـفها روحانيـة خالصة، التي قد أنجزت التشكيل الفني، بحيث يكون متوافقًـا طبقًا لمفهوم الروح، هي التي تقدم الأساس الذي يمكن عـن طريقه تقسيم فلسفة الفن. ويجب على الروح قبل التوصل إلى المفهوم الحقيقي لماهيته المطلقة، أن يجتاز سلسلة مراحـل، يفرضها عليه ذلك المفهوم بالذات، ويحدث تطـور لسـياق المضمون الذي يعطيه الروح لنفسه، وبالترابط الوثيق معـه، يحدث – أيضا – تطور في صورة الفـن العينيـة، أي فـي الأشكال الفنية الروحية التي يعي الروح ذاته مـن خلالهـا بشكل مباشر.

ويشتمل التطور الذي يتم داخل الروح الفني على جـانبين متطابقين مع طبيعته، أولهما: أن هذا التطور – في ذاتـه – هو ذو صفة روحية وشمولية، ويكمن في التعاقب التـدرجي الذي يعطيه للشكل الفني الذي يرتكز إلى تصورات للعـالم، التي تعكس وعي الإنسان المحدد عن ذاته وعن الطبيعة وعن



ا . ثانيهما: أن التطور الداخلي للفن الذي يجـد ذاتـه فـي الوجود المباشر، والوجود الحسي، والأشكال الخاصة للوجود الحسي للفن، تؤلف هذه الأشـياء ذاتهـا، كليـة الاخـتلاف الضرورية في الفن، أعني الفنون الخاصة.

وتندرج الكيفيات المختلفة للشكل الفني في عداد الـروح، بصورة عامة، ولا ترتبط بمواد معينة مثل الحجر واللـون، وتشتمل تعبيرات الحسية، بدورها، على فوارق أساسية، لكن بقدر ما ينبعث مفهوم النفس الداخلية في مادة حسية بعينهـا، فإنــه تقــوم بــين هــذه المــادة، وبــين هــذا الشــكل أو ذاك من صور التشكيل الفني علاقات أوثق وتوافق خفي.

ومع ذلك فإن اكتمال علمنا يكون في تقسيمه إلـى ثلاثـة أقسام رئيسية:

١- القسم الأول، ونتناول فيـه الجـزء الأول، والفكـرة العامة لموضوعه ومضمونه وهـو الجمـال الفنـي بوصفه مثالا، وأيضا العلاقة الوثيقـة بـين المثـال والطبيعة من جهة، وبين الإنتاج الفني الـذاتي مـن جهة ثانية.

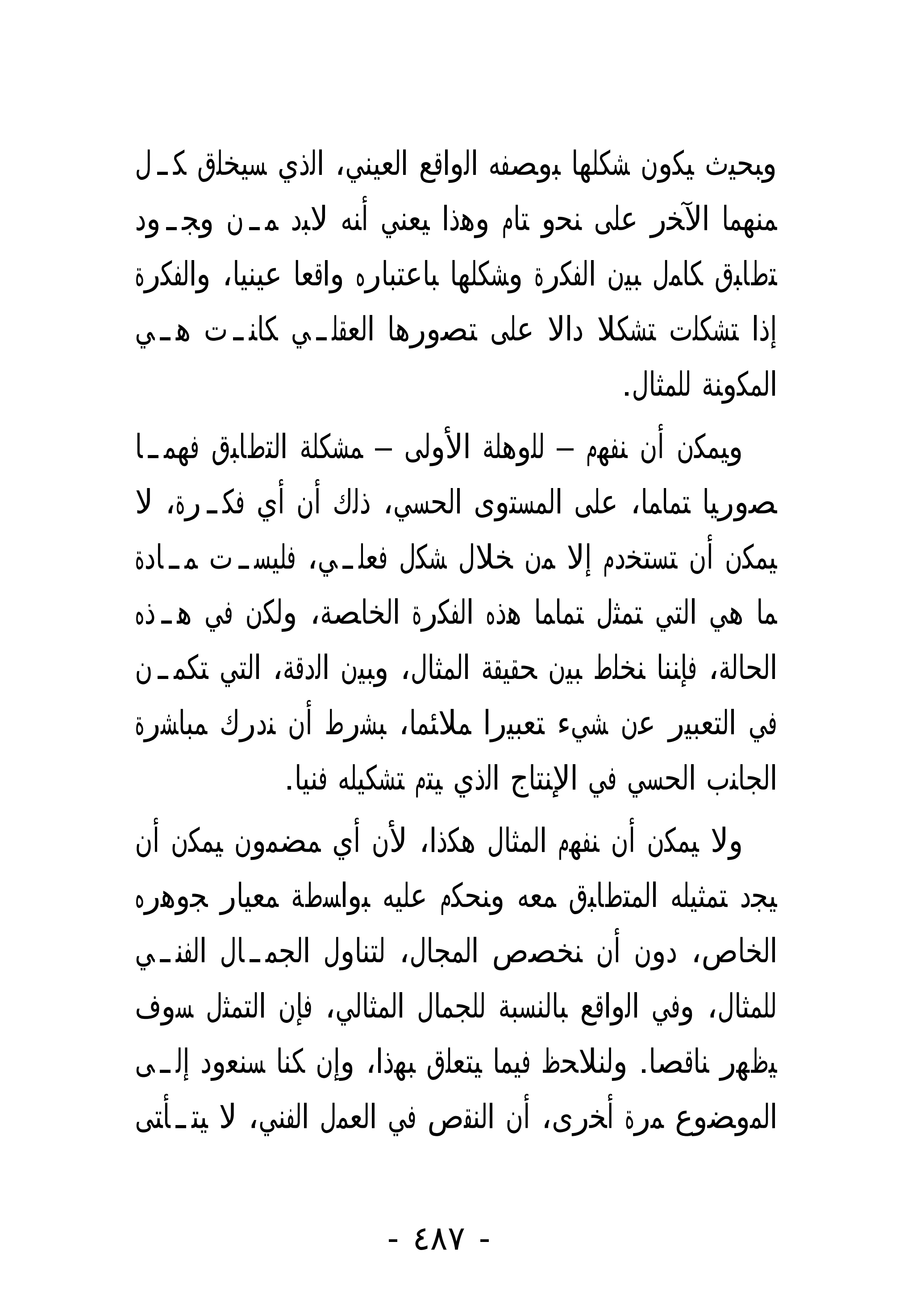
٢- يتفرع القسم الثاني عن الجزء الخاص بمفهوم الجمال

الفني، لأن الاختلافات الأساسية التي يتضمنها هـذا المفهوم، تتحول إلى تعاقب أشكال خاصة بالتشـكيل الفني.

٣- في الجزء الأخير، تنتظر في تفرد الجمـال الفنـي، وتقوم الفن نحو التحقيق الحسي لإبداعاتـه، ونحـو إقامة نسق يشمل الفنون في عموميتها وخصوصيتها.

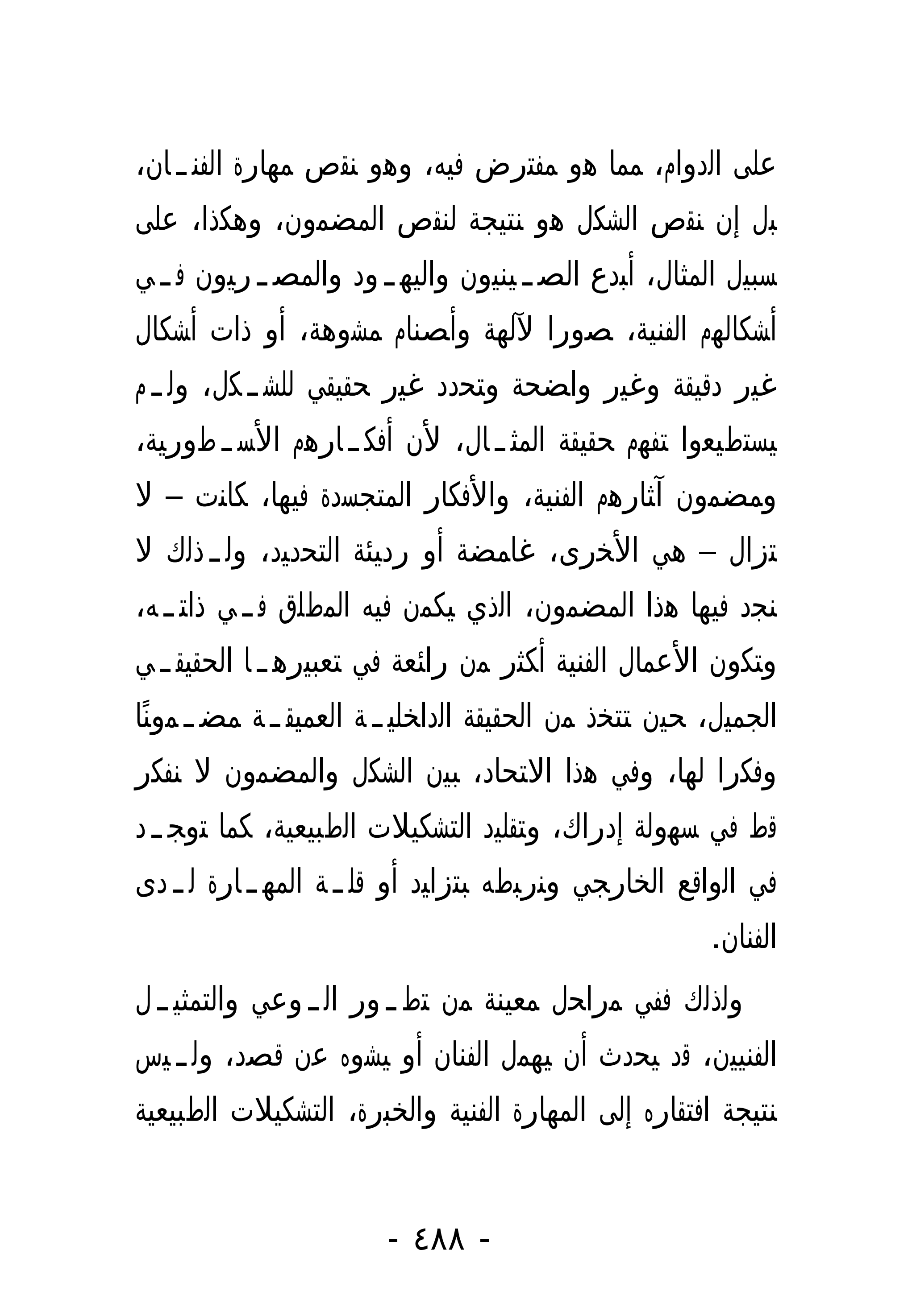
- فكرة الجمال الفني أو المثال:

في المقام الأول، فيما يتعلق بالجزءين الأول والثاني، فإنه يجب أن نستعيد ما قدمناه، لكي نتبع ما يلي، ويكون واضحا لدينا: أن الفكرة بوصفها الجمال الفني، ليست هي الفكرة كما يفترضها المنطق الميتافيزيقي، والتي ندركها بوصفها مطلقًا، لأن الفكرة كشكل متجل في الواقـع، تتقـدم نحـو الوحـدة المباشرة معه، والتطابق مع هذا الواقع. لأن الفكرة، بما هي كذلك، في الواقع، هي الحقيقة المطلقة فـي ذاتهـا، ولكنهـا الحقيقة التي لم تتموضع بعد، بينما الفكرة بوصـفها الجمـال الفني تكون هي الوصف الأقرب للوجود الذي يجمع الواقـع الفردي الجوهري، وأيضا شكل الواقع، فهو مخصص أساسا لكي يجسد ويكشف، ووفقًا لذلك فإنه يعبر عن احتياج الفكرة،


وبحيث يكون شكلها بوصفه الواقع العيني، الذي سيخلق كـل منهما الآخر على نحو تام وهذا يعني أنه لابد مـن وجـود تطابق كامل بين الفكرة وشكلها باعتباره واقعا عينيا، والفكرة إذا تشكلت تشكلا دالا على تصورها العقلـي كانـت هـي المكونة للمثال.

ويمكن أن نفهم – للوهلة الأولى – مشكلة التطابق فهمـا صوريا تماما، على المستوى الحسي، ذلك أن أي فكـرة، لا يمكن أن تستخدم إلا من خلال شكل فعلـي، فليسـت مـادة ما هي التي تمثل تماما هذه الفكرة الخاصة، ولكن في هـذه الحالة، فإننا نخلط بين حقيقة المثال، وبين الدقة، التي تكمـن في التعبير عن شيء تعبيرا ملائما، بشرط أن ندرك مباشرة الجانب الحسي في الإنتاج الذي يتم تشكيله فنيا.

ولا يمكن أن نفهم المثال هكذا، لأن أي مضمون يمكن أن يجد تمثيله المتطابق معه ونحكم عليه بواسطة معيار جوهره الخاص، دون أن نخصص المجال، لتناول الجمـال الفنـي للمثال، وفي الواقع بالنسبة للجمال المثالي، فإن التمثل سوف يظهر ناقصا. ولنلاحظ فيما يتعلق بهذا، وإن كنا سنعود إلـى الموضوع مرة أخرى، أن النقص في العمل الفني، لا يتـأتى

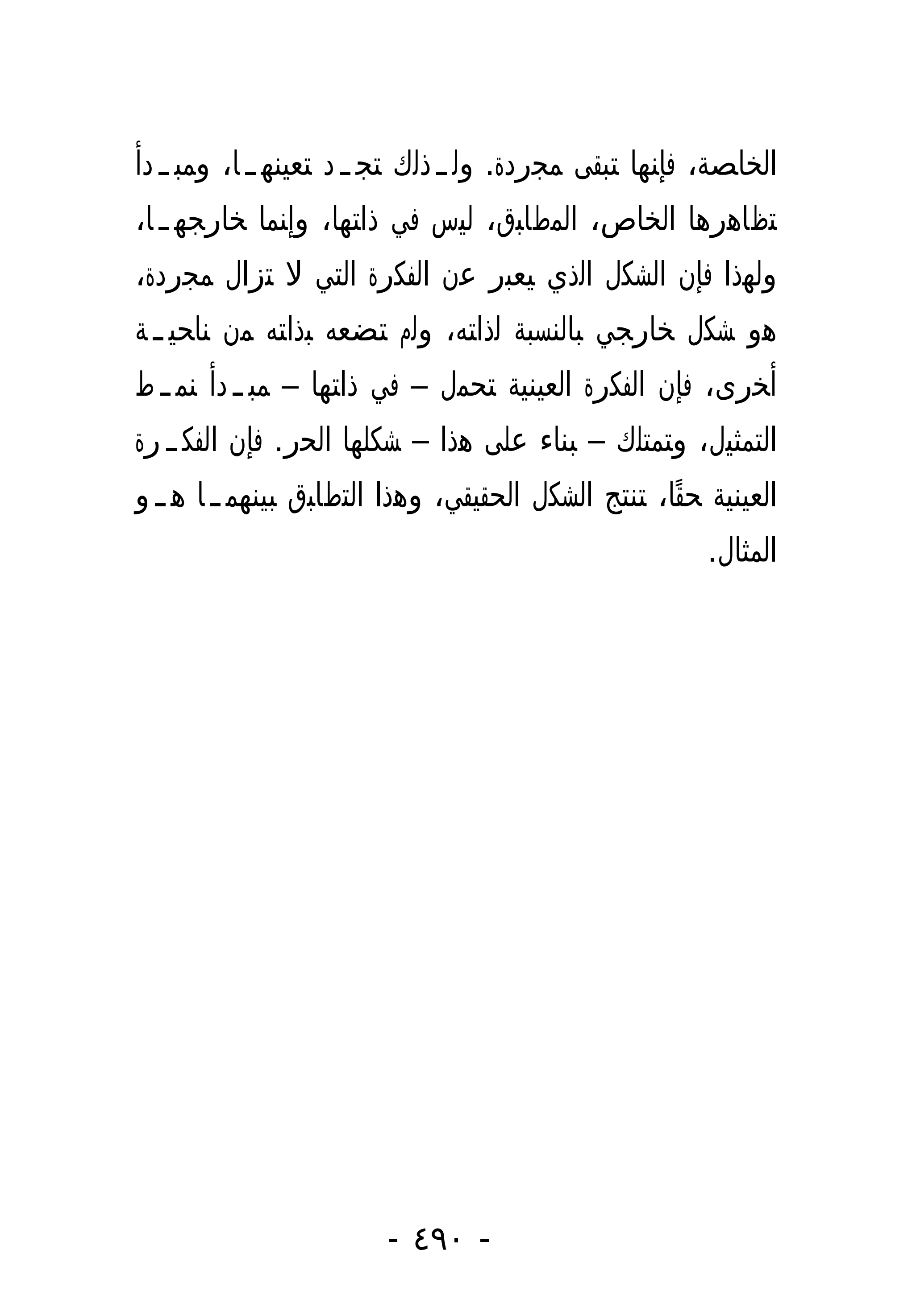


على الدوام، مما هو مفترض فيه، وهو نقص مهارة الفنـان، بل إن نقص الشكل هو نتيجة لنقص المضمون، وهكذا، على سبيل المثال، أبدع الصـينيون واليهـود والمصـريون فـي أشكالهم الفنية، صورا لآلهة وأصنام مشوهة، أو ذات أشكال غير دقيقة وغير واضحة وتحدد غير حقيقي للشـكل، ولـم يستطيعوا تفهم حقيقة المثـال، لأن أفكـارهم الأسـطورية، ومضمون آثارهم الفنية، والأفكار المتجسدة فيها، كانت – لا تزال – هي الأخرى، غامضة أو رديئة التحديد، ولـذلك لا نجد فيها هذا المضمون، الذي يكمن فيه المطلق فـي ذاتـه، وتكون الأعمال الفنية أكثر من رائعة في تعبيرهـا الحقيقـي الجميل، حين تتخذ من الحقيقة الداخليـة العميقـة مضـمونًا وفكرا لها، وفي هذا الاتحاد، بين الشكل والمضمون لا نفكر قط في سهولة إدراك، وتقليد التشكيلات الطبيعية، كما توجـد في الواقع الخارجي ونربطه بتزايد أو قلـة المهـارة لـدى الفنان.

ولذلك ففي مراحل معينة من تطـور الـوعي والتمثيـل الفنيين، قد يحدث أن يهمل الفنان أو يشوه عن قصد، ولـيس نتيجة افتقاره إلى المهارة الفنية والخبرة، التشكيلات الطبيعية

لأن هذا التشويه هو ما يتطلبه المضمون الموجود في نفـس الفنان. وهكذا من خلال هذه الرؤية، يمكـن أن يوجـد فـن صحيح في دائرته الخاصة، من وجهة نظر المهارة الفنيـة، ولكنه يبقى ناقصا بالنسبة إلى مفهوم الفن، ومفهوم المثال.

وتتطابق الفكرة والتمثيل في الفن الأسمى – فقط – علـى نحو موافق للحقيقة، بمعنى أن الشكل الذي تتجسد فيه الفكرة حسيا هو الشكل الحقيقي المطلق ذاته، وأن الفكرة التي يعبر عنها، تشكل بدورها التعبير عن الحقيقة والمضمون الأصيل. أضف إلى هذا، كما تقدم أن أشرنا، أنه يجـب أن تتصـرف الفكرة – من خلال ذاتها – بوصفها كلية عينية، ولذلك فهـي تملك في ذاتها، مبدأها، ومعيار خصوصيتها، وتعينهـا فـي مظهر خارجي، فلا يستطيع الخيال المسيحي – على سـبيل المثال – أن يمثل ا ، إلا بإعطائه شكلا إنسـانيا، وتعبيـره الروحي، لأنه يتصور ا ذاته، بوصفه روحا كاملا معروفًا في ذاته. والتعين هو أشبه ما يكون بجسر للتمثل، وحـين لا يكون التعيين كلية تنبثق عن الفكرة ذاتها، فإن الفكرة لا تمثل بوصفها تعينًا ذاتيا، وخصوصية ذاتية، فحين نتصور الفكرة عاجزة عن التعين، والتفرد مـن خـلال قواهـا ووسـائلها



الخاصة، فإنها تبقى مجردة. ولـذلك تجـد تعينهـا، ومبـدأ تظاهرها الخاص، المطابق، ليس في ذاتها، وإنما خارجهـا، ولهذا فإن الشكل الذي يعبر عن الفكرة التي لا تزال مجردة، هو شكل خارجي بالنسبة لذاته، ولم تضعه بذاته من ناحيـة أخرى، فإن الفكرة العينية تحمل – في ذاتها – مبـدأ نمـط التمثيل، وتمتلك – بناء على هذا – شكلها الحر. فإن الفكـرة العينية حقًا، تنتج الشكل الحقيقي، وهذا التطابق بينهمـا هـو المثال.

مصادر البحث (*)

أولا: المصادر الأجنبية:

أ) من مؤلفات هيجل:

- G. W. F. Hegel: Hegel's Introduction to Aesthetics. Trans. by: T. M. Knox With Introduction by Charles Karelis, Oxford. The Clorendon Press. 1979.
- G. W. F. Hegel: Aesthetics: Lectures on Philosophy of Fint Art. Trans. by: T. M. Knox, Two Volumes. Oxford University Press, 1975.
- G. W. F. Hegel: The Philosophy of Fine Art. Trans by: F. P. B. Osmaston. G. Bell and Sons, London, 1920.
- G. W. F. Hegel: Phenomenology of Spirit. Trans. By: A. V. Miller With Analysis of

---

(*) لا تشمل قوائم المصادر هنا على كل المراجع التي ورد ذكرها في حواشي البحث.

The Text and Foreward by J. N. Findlay. Glarendon Press, Oxford, 1977.

- G. W. F. Hegel: Philosophy of Right. Trans. With Notes by: T. M. Knox. Oxford University Press, 1976.
- G. W. F. Hegel: Lectures on The Philosophy of Religion. Trans. By: E. B. Spiers. Rout. & Kegan Paul, London, 1962.
- G. W. F. Hegel: The Philosophy of The Mind. Trans. By: A. V. Miller Oxford University Press, 1973.

ب) مراجع عن هيجل:

1. W. Kaufmann: Hegel: Reinterpretation, Texts and Commentary. Double day & Company, Garden City, New York, 1965.
2. W. Kaufmann: Hegel's Ideas about Tragedy "Essay". From: New Studies in Hegel's Philosophy. Ed "W. E. Steinkraus, New York, 1970.
3. W. Kaufmann: From Shakespeare to Existentalism: An Original Study. Princeton University Press, New Jersey.
4. Hyppolite: Genesis and Structure of Hegel's Phenomenology of Spirit. Trans.

By: S. Cherniak and J. Heckman. Northwestern University Press, Evanston, 1974.

5. J. Kaminsky: Hegel on Art. State University of New York Press, 1970.
6. Israel Knox: The Aesthetic Theories of Kant, Hegel and Schopenhauer. Humanities Press, New Jersey, 1978.
7. I. Soll: An Introduction to Hegel's Metaphysics. Chicago, University Press, 1975.
8. G. Lukacs: The Young Hegel. Trans. By: R. Livingstone. The MIT Press, Cambridge, 1976.
9. G. Lukacs: Hegel's False and his Genine Ontology. Trans. By: D. Fernbach. Merlin Press, London, 1978.
10. Charles Taylor: Hegel. Cambridge University Press, 1975.
11. Steffen Stelzer: A Last Attempt to Grasp Poetry. Notes on Hegel's Lectures on the Philosophy of Art. Journal of Comparative Poetics "Alif". The American University in Cairo, No. I, Spring 1981. from P. 38 to P. 48.

12. John Edward Towes: Hegelianism. 1805 – 1841. Cambridge University Press, 1980.
13. Frederick G. Weiss (Ed.): Beyond Epistemology. New Studies in Philosophy of Hegel. Martinus Nijhoff. The Hague, 1975.
14. M. Ronson: Hegel's Dialetic and its Cristicism. Cambridge University Press 1982.
15. Michael Inwood (Ed.): Hegel. Oxford University Press, 1985.
16. Albert Hofstadter: On Artistic Knowledge: A Study in Hegel's Philosophy of Art.
17. Howard P. Kainz: Hegel's Theory of Aesthetics in the Phenomenology. From Idealistic Study. Netherlands.

ج) مراجع عامة في علم الجمال وفلسفة الفن:

1. Aschenbrenner & A. Isenberg (ed.): Aesthetic Theories Studies in the Philosophy of Art. Prentice – Hall, Inc., Englewood Cliffs, New Jersey, 1965.
2. A. C. Bradley: Shakespearen Tragedy. London, Macmillan & Co. LTD., 1961.

3. David Lamb: Language and Perception in Hegel and Wittgenstein. St. Martin's Press, New York, 1979.
4. T. W. Adorno: Aesthetic Theory. Trans. By: C. Lenhardt, ed. By Gretel Adorno and Rolf Tiedemann. R. & K. P. London, 1984.
5. B. Bosanquet: A History of Aethetic. From the Greeks to the 20th The .Century New York, Meridian Library,1957.
6. W. Charlton: Aethetics. Hutchinson University Library, London, 1970.
7. avid Simpson (ed.): German Aethetic and Literary Criticism. Kant, Fichte, Schelling, Schopenhauer, Hegel. Cambridge University Press, Cambridge, 1984.

ثانيا: المصادر العربية:

أ) مؤلفات هيجل المترجمة إلى اللغة العربية:

١- ج. ف. ف. هيجل: محاضرات في فلسفة التـاريخ – "الجزء الأول"، ترجمة د. إمام عبد الفتـاح أمـام، مراجة د. فؤاد زكريا، دار الثقافة للطباعة والنشر

– القاهرة، ١٩٧٤.

٢- ج. ف. ف. هيجل: "العالم الشرقي"، الجزء الثاني من محاضرات في فلسفة التـاريخ، ترجمـة وتقـديم د. إمام عبد الفتاح إمـام، دار التنـوير، بيـروت ١٩٨٤.

٣- ج. ف. ف. هيجل: أصول فلسـفة الحـق، الجـزء الأول، ترجمة وتقديم وتعليق د. إمام عبد الفتـاح إمام، دار التنوير، بيروت، الطبعة الثانية ١٩٨٣.

٤- ج. ف. ف. هيجل: موسوعة العلوم الفلسفية، ترجمة وتقديم وتعليق د. إمام عبد الفتاح إمام، دار الثقافة للنشر والتوزيع – القاهرة، ١٩٨٥.

٥- ج. ف. ف. هيجل: مقدمة في علم الجمـال، عشـرة أجزاء، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعـة – بيروت، الطبعة الثانية ١٩٧٨.

ب) دراسات عن هيجل وعلم الجمال:

١- د. إمام عبد الفتاح إمام: المنهج الجدلي عند هيجل. دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٩.

٢- د. إمام عبد الفتاح إمام: دراسات هيجيلية. دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٨٤.

٣- د. إمام عبد الفتاح إمام: في الميتافيزيقا. دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة ١٩٨٥.

٤- د. إمام عبد الفتاح إمام: كيركجور، رائد الوجودية، المجلد الثاني، فلسفته، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة ١٩٨٥.

٥- د. أميرة حلمي مطر: فلسفة الجمال. دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة.

٦- د. أميرة حلمي مطر: مقدمة في علم الجمال، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة ١٩٧٦.

٧- د. أميرة حلمي مطر: مقالات فلسفية حول القيمة والحضارة مكتبة مدبولي – القاهرة.

٨- د. زكريا إبراهيم: هيجل أو المثالية المطلقة. مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٧٠.

٩- د. زكريا إبراهيم: فلسفة الفن عند هيجل، مجلة المجلة، العدد رقم ١٠٧، نوفمبر ١٩٦٥.

١٠- د. زكريا إبراهيم: مشكلة الفـن. مكتبـة مصـر – القاهرة.

١١- د. زكريا إبراهيم: فلسفة الفن في الفكر المعاصـر. مكتبة مصر، القاهرة، بدون تاريخ.

١٢- ستيس: فلسفة هيجل، ترجمة د. إمام عبد الفتاح إمام. دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة ١٩٨٠.

١٣- شاخت "ريتشارد": الاغتراب، ترجمة كامل يوسـف حسين. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيـروت ١٩٨٠.

١٤- عبد السلام بن عبد العالي: هايـدجر ضـد هيجـل (التراث والاختلاف). المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء – المغرب ١٩٨٥.

١٥- عبد الرحمن بدوي: المثالية الألمانية. دار النهضـة العربية، القاهرة ١٩٦٥.

١٦- د. فؤاد زكريا: هيجل في ميزان النقد، مجلة الفكـر المعاصر، العدد ٦٧ سبتمبر ١٩٧٠.

١٧- د. فؤاد زكريـا: هربـرت مـاركيوز. دار الفكـر المعاصر، القاهرة ١٩٧٨.

١٨- أرسطو: فـن الشـعر. تقـديم وتعليـق وترجمـة د. إبراهيم حمادة، الأنجلو المصرية، بدون تاريخ.

١٩- أرنولد هاوزر: الفن والمجتمع عبر التاريخ. جزآن، ترجمة د. فؤاد زكريا، الهيئـة المصـرية العامـة للكتاب، القاهرة.

٢٠- دنيس هويسمان: علم الجمال. ترجمة د. أميرة حلمي مطر. دار إحياء الكتب العربيـة، القـاهرة، بـدون تاريخ.

٢١- عدد من العلماء السوفييت: الجمـال فـي تفسـيره الماركسي. ترجمة يوسف الحـلاق، وزارة الثقافـة، دمشق ١٩٦٨.

٢٢- هربـرت مـاركيوز: العقـل والثـورة. ترجمـة د. فؤاد زكريا، الهيئة المصـرية العامـة للكتـاب، القاهرة ١٩٧٩.

٢٣- جان هيبوليت: مدخل إلى فلسفة التاريخ عند هيجـل. ترجمة أنطوان حمصي، منشورات وزارة الثقافـة، دمشق ١٩٦٩.

٢٤- د. ثروت عكاشة: الزمن ونسيج النغم. دار المعارف،

القاهرة.

٢٥- مولوين ميرشنت وكليفورد ليتش: الكوميديا والتراجيديا. ترجمة د. علي أحمد محمود، عالم المعرفة، الكويت، يونيو ١٩٧٩.

٢٦- د. محمود رجب: الاغتراب. منشأة المعارف، الإسكندرية.

٢٧- د. محمد حمدي إبراهيم: دراسة في نظرية الدراما الإغريقية. دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٧٧.

٢٨- د. مجدي وهبة: معجم مصطلحات الأدب. مكتبة لبنان – بيروت ١٩٧٤.

٢٩- ميخائيل باختين: الخطاب الروائي. ترجمة محمد برادة، دار الفكر، القاهرة ١٩٨٧.

٣٠- د. نازلي إسماعيل: الشعب والتاريخ "هيجل". دار المعارف، القاهرة ١٩٧٦.

٣١- هوراس: "فن الشعر". ترجمة د. لويس عوض، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.